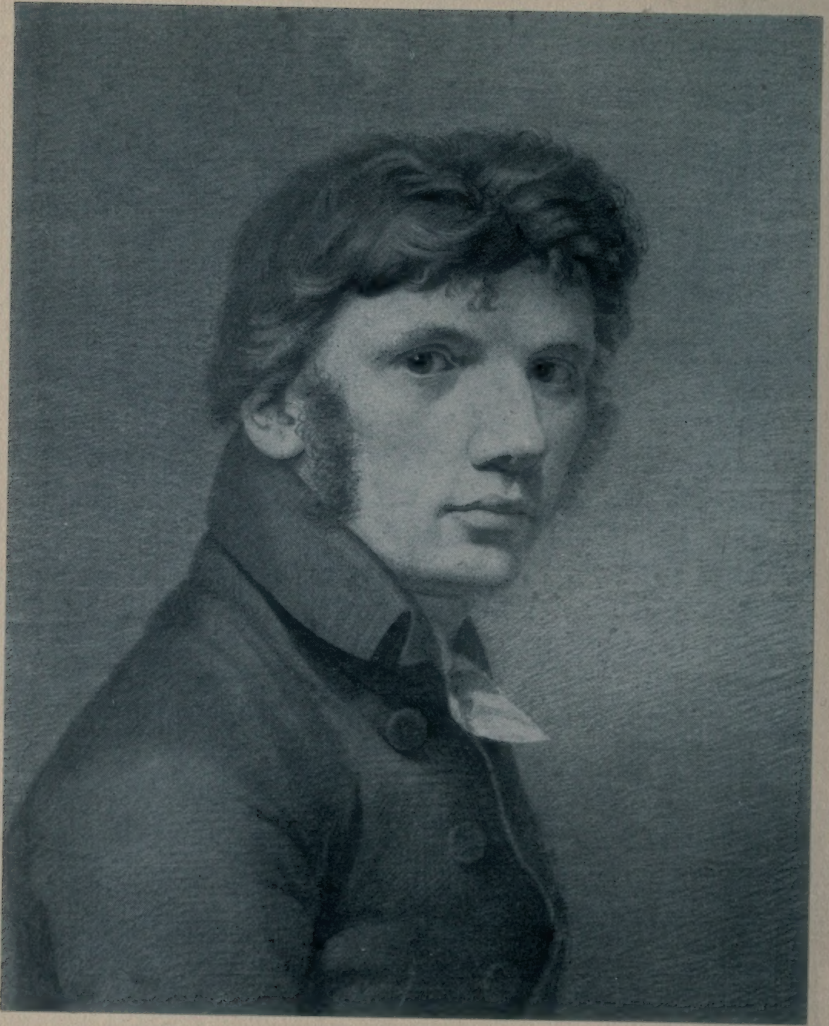


4

ANDREAS AUBERT
RUNGE UND DIE ROMANTIK



Selbstbildnis, in Privatbesitz.

RUNGE UND DIE ROMANTIK

VON ANDREAS AUBERT

102513
18/6/10.

VERLEGT BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN W. 10

1 9 0 9

Gedruckt bei Imberg & Lefson in Berlin W. 9.

WOLDEMAR UND CONSTANCE
VON SEIDLITZ
ZUGEEIGNET



Umschlag zu Costenobles Theateralmanach 1809, Originalzeichnung, in Privatbesitz.

LEITMOTIVE

„Der Gang, den er nahm, war nicht der seine, sondern des Jahrhunderts, von dessen Strom die Zeitgenossen willig oder unwillig mit fortgerissen werden . . .“

Goethe an Daniel Runge. Ph. Otto
Runge, Hinterl. Schrift. II, 435.

„. . . du selbst musst es thun, und durch die Qual und Angst der Erkenntniss musst du allein durch; so wie du ja auch selbst sterben musst, so musst du auch selbst leben . . .“

Otto Runge an einen jungen
Künstler. Hinterl. Schrift. I, 241f.

„Es drängt sich alles zur Landschaft . . . Ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterey, wenn man so will, — nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen? der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen? Ich will mein Leben in einer Reihe Kunstwerke darstellen; wenn die Sonne sinkt und wenn der Mond die Wolken vergoldet, will ich die fliehenden Geister festhalten, wir erleben die schöne Zeit dieser Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie wirklich und in Wahrheit hervorzurufen — —.“

Hinterl. Schrift. I, 7.



Der Morgen, Fragment der letzten Untermalung, in der Hamburger Kunsthalle.

Ein Symbol der gährenden, keimenden Morgendämmerung der deutschen Frühromantik ist Otto Runges „Morgen“: das erwachende Kindlein, das zwischen sprossenden, tauigen Kräutern auf der Erde liegt und mit den ersten Sonnenstrahlen spielt. Nur ein Bruchstück ist es, ein Bruchstück des letzten, unvollendeten Bildes eines Malers, dessen Künstlerleben verurteilt war, gleichfalls ein Bruchstück zu bleiben. Meinem Gefühl nach aber gibt es in der ganzen neueren Kunstgeschichte Deutschlands kein Werk, das in seinem Kern reicher und voller die Keime einer neuen Zukunft trüge. — Es ist das Symbol einer neuen Zeit und einer neuen Kunst. Wäre dieses Bruchstück die einzige Frucht seines kurzen, unruhigen Künstlerlebens: dies allein genügte zum überzeugenden Beweis, nicht nur seines tiefen Ernstes und der Ursprünglichkeit seines Gemütes, sondern auch seines seltenen Malergenies. Diese Landschaft, die wie eine Synthese der nieder-elbischen Natur mit ihrer duftigen, nebelgrauen Meeresluft noch auf uns moderne Impressionisten wirkt, ist die Tat eines Künstlers von Gottes Gnaden, das Werk eines geborenen Malers.

Keine kokette Tändelei ist es, auch keine Selbsttäuschung, wie bei so vielen andern Romantikern, wenn Runge¹⁾ spricht: „Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen — —“, die grossen gläubigen Aurikelaugen des liegenden Kindleins spiegeln die Echtheit und den tiefen Ernst von Runges Geist und Herzen wieder. I, 7

„Der Morgen“, die letzte grosse Skizze aus seinem Todesjahre, die sein Bruder nach des Malers Wunsch zerschnitt, weil sie keinen endgültigen Ausdruck seiner Gedanken gab, war nur als ein Teil der vier „Tageszeiten“ gedacht: des Morgens, des Abends, des Tages und der Nacht. Das Ganze nennt er selbst: „eine abstracte, mahlerische, phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Composition für alle drey Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eignes Gebäude aufführen — sollte“. II, 203

Für Runge selbst war dies Werk die Hauptaufgabe seines Lebens. Alles, was er sonst ausführte oder auszuführen plante, war für ihn selbst entweder nur Übung und Vorarbeit, um sich für dieses Werk vorzubereiten, oder es waren nur Nebenarbeiten, die das Hauptwerk seines

¹⁾ Alle Auszüge aus Ph. O. Runges „Hinterl. Schriften“ sind in der Orthographie des Herausgebers, seines ältesten Bruders Daniel, wiedergegeben. Siehe den Brief eines genauen Rungekenners im Anhang. Die Seitenzahl folgt dem Texte am Rande.

Künstlerlebens begleiteten. Das gilt selbst von den Arbeiten, die zuerst hervorgehoben werden müssen, um der jetzt herrschenden Kunstauffassung den Beweis von Runges hervorragender malerischen Begabung zu geben: seine Porträts waren für ihn nichts weiter als Übungen oder Gelegenheitsarbeiten, in denen er die Liebe zu den Seinen zum Ausdruck brachte. In den „vier Zeiten“ wollte er alle seine Lebenskraft sammeln. Dies Werk war für ihn die Wurzel, der Stamm und die Krone, sein künstlerischer Lebensbaum, um den sich seine übrige Arbeit in ihrem üppigen mehr oder weniger zufälligen Spiel rankte.

In seinen Briefen finden wir eine Reihe von Äusserungen, die dies Verhältnis klar legen.

I, 62 Als er die Porträtgruppe, die ihn selbst mit seiner Frau und seinem Bruder Daniel darstellt, nach Wolgast an die Seinen geschickt hatte, schrieb er aus Hamburg 7. Januar 1806, dass es ihm leid tun würde, wenn man durch zu grosse Erwartungen enttäuscht werden sollte. Er hoffe zu Gott, dass es ihm möglich sein werde, „einst den herrlichen Zusammenhang der Farben so anschaulich darzustellen, dass sie, so wie die Musik, nur ihn loben, wie er es nur würdig ist, der einzige Inhalt aller Erkenntniss zu seyn!“

Es sind die vier Tageszeiten, die vor seiner Seele stehen.

I, 366 Und als er im September desselben Jahres das grosse Bild seiner Eltern beendet hatte, war es seine erste Freude, dass er doch so viel durch diese Arbeit gelernt hatte. „Ich sehe jetzt wohl,“ schreibt er seinem Bruder, „worin ich mich geirrt habe, und wie ich es künftig anfangen soll; mir geht auch eine Freude auf, wenn ich mir vorstelle, dass ich nun auf einige Zeit vom Porträt erlöset bin. Ich will mich nicht wieder damit abgeben, so Bildnisse, in ganzer Figur zu mahlen, es ist doch unzweckmässig, wenigstens für meine Würsamkeit. Blosser Köpfe oder Brustbilder zu mahlen, würde gewiss oft sehr zur Sache gehören.“

„Die Sache“ — das sind wieder die vier Tageszeiten, das grosse Hauptziel seines Lebens.

Dies Bild seiner Eltern auf dem Weg vom Gartenhause zum Schiffbauplatz, mit ihren zwei spielenden Enkelkindern — das jüngste ist Otto Runges Sohn — malte er in seinem Geburtsort Wolgast, im Sommer und Herbst 1806, als russische und schwedische Truppen unter Waffen standen und der Krieg in der Nähe wütete, unter Verhältnissen, die die ganze wirtschaftliche Existenz seiner Familie aufs Spiel setzten.



Die Eltern des Künstlers, in der Hamburger Kunsthalle.



Die Mutter des Künstlers, in der Hamburger Kunsthalle.

Es ist ein Bild fast wie von einem Autodidakten, das Werk eines Revolutionärs, der in jugendlicher Oppositionslust und übermäßigem Selbstgefühl zu früh aus der Schule gelaufen ist, der aber jetzt energisch daran arbeitet, das Versäumte einzuholen, um künstlerische Form zu gewinnen und sich vollkommene malerische Ausdrucksmittel anzueignen.

Er war sich dessen bewusst, wie wenig sein Bild — das in einem Innenraum mit ewig wechselnden Licht gemalt war — die malerische Aufgabe löste, nämlich, wie sein Freund Quistorp (Kaspar Friedrichs Lehrer) bemerkte: ein einfarbiges Hauptlicht unter freiem Himmel aus einem Guss zu geben „wie es im Spiegel der Natur zurückstrahlen würde“. Um so stärker fühlen selbstverständlich wir mit unsern gesteigerten Forderungen an Freilicht die malerischen Unvollkommenheiten des Bildes, das auch durch die Zeit gelitten hat. Und doch kann man seinen Aufbau kaum genug loben, wie die Figuren die Bildfläche grosszügig und monumental füllen. In der monumentalen Kunst aller Zeiten steht dieses Bild gleich hoch als beseelte Menschendarstellung und als volles Erfassen malerischer Form. Hätte dieser Maler zu Beginn der Frührenaissance gelebt, dann hätte er den Kampf mit den Grössten aufgenommen. Die Monumentalkunst Otto Runges ist von Masaccios Rasse — von der Rasse der Neuerer.

II, 538

Vielleicht noch überzeugender als in dem Bilde selbst, fühlen wir seine malerische Schöpferkraft in einer der Vorarbeiten: in der Ölstudie zu dem Porträt seiner Mutter, das nur wie eine Maske in klaren, breiten Licht- und Schattenmassen auf lichtgrauem Grunde gemalt ist. Diese Studie hat die einfache Grösse eines Freskos.

In Hamburg, 21 Jahre alt, schrieb er seiner Mutter in dem Glücksgefühl, seinem Künstlertrieb endlich einmal folgen zu können: „Wie sonderbar es aber ist, liebe Mutter, jemens Portrait zu zeichnen, das glauben Sie nicht; es ist, als wenn man den Menschen so vor sich hätte und fühlte ihm mit dem Crayon im Gesicht herum . . .!“ Hier in dieser Studie hat er die alte Mutter vor sich, als Rekonvaleszentin nach einer lebensgefährlichen Krankheit, die Mutter, die ihm „das Leben zweimal geschenkt hatte“, das zweite Mal während der schweren Krankheit in seinen Kinderjahren, als sie ihn durch ihre Liebe wieder „ins Leben zurückriss“ (er hat diese Erinnerung mehrmals erzählt, besonders ergreifend in dem ersten Brief an seine Braut, Pauline Bassenge.) Wie hat nicht jetzt sein Malerpinsel ihr „im Gesicht herumgeföhlt“,

II, 29

II, 118, 31

II, 178

während seine Liebe ihr in die einfache, starke Seele hineinsah, — dieser Mutter, die ihm mehr als das Leben geschenkt, die in sein Herz mit dem Christenglauben eine unerschütterliche Ewigkeitshoffnung gepflanzt hatte. Auch von seinem kleinen Sohn, der auf dem grossen Gemälde bei dem Spielkameraden und den Kaiserkronen steht, hat Runge schon das Jahr vorher in Hamburg ein anderes Bild gemalt. In seinem Kinderstuhl eingepfercht, sitzt der kleine Junge da, zappelnd vor Lebenslust, seinem glücklichen Vater so recht „in die Seele hineinlachend“. In derber, männlicher Schlichtheit aufgefasst — so ganz als Kind — launig, ohne jede Süßlichkeit, steht dieses Genreporträt als Kinderdarstellung in der vordersten Reihe der Kunstwerke aller Zeiten. Auch rein malerisch steht es hoch, es ist keine kolorierte Umrisszeichnung, Farbe und Form sind nicht getrennt, sondern einheitlich, als volle, lebenswarme Malerei erfasst. Man sehe, wie allein das Ohr mit breitem, sicherm Pinsel hingesezt ist! In diesem Kinderporträt ist etwas, das Runges Kunst den hervorragendsten Bildnissen Davids als ebenbürtig, ja mehr als ebenbürtig an die Seite stellt, selbstverständlich nicht an künstlerischer Reife und Formvollendung, sondern an malerischem Erfassen und unmittelbarem Gefühl. Schon dieses Kinderporträt ist neue Kunst, Ausdruck für das Gefühlsleben einer neuen Zeit. Und es steht ihm gar nicht übel, dass die etwas warmen Töne wie ein Überbleibsel des vorhergehenden Jahrhunderts wirken. Man fühlt in einem solchen Bild, dass Runge Jens Juels Schüler und Hausfreund des alten Graffs war, — man fühlt aber auch, dass Runges Kunst im Kern mehr enthält als Juels, als Graffs. Das Repräsentative und Graziöse des „ancien régime“ freilich fehlt ihr.

Waren Leben und Kunst je in einem Künstlerleben verflochten, so trifft das bei Runge zu. Daher bekommt auch seine monumentale Porträtkunst, diese Gelegenheitskunst, die von der ganzen Wärme seiner Persönlichkeit durchströmt ist, menschliche Werte, die weit über die malerischen Qualitäten hinausgehen. Aber um in diesen seelischen Wert seiner Kunst eindringen zu können, muss man mit dem Künstlerleben Runges vertraut sein. Von solcher Voraussetzung aus gewinnen das Porträt seiner Eltern — seine Liebesgabe an den ganzen Geschwisterkreis — und noch mehr das Gruppenbildnis „von uns drei“, das ihn selbst nebst seiner Frau und seinem um zehn Jahre älteren Bruder Daniel darstellt — ein Geschenk an die Eltern in Wolgast — Tiefen, die tiefer sind als die rein künstlerischen



Der älteste Sohn des Künstlers, in Privatbesitz.



„Wir drei“, erster Entwurf, in Privatbesitz.



Ottos Braut, in Privatbesitz.



„Wir drei“, in der Hamburger Kunsthalle.

Werte. Für uns, die Otto Runge und seinen Familienkreis kennen und lieben, sind diese Porträts menschliche Aktenstücke von dem seltensten Werte, eine Ehre für das deutsche Volk. — Um die Komposition des Gruppenbildnisses „von uns drei“ zu würdigen, müssen wir sie nach ihrem Gefühlsinhalt, ihrer stillen, prunklosen Innigkeit messen. Die äussere Anordnung der Gruppe ergibt sich dann als Ausdruck eines inneren seelischen Rhythmus, dieses Lebensbundes, dieser Herzenskette von Bruder Daniels treuer Hand geschlossen¹⁾ und festgehalten, — dieser Bruder, der von dem Tage an, als Otto das Elternhaus verliess, über seiner Zukunft wie Vater und Mutter wachte, und in der verhängnissvollsten²⁾ Krisis in Ottos Leben — in „grenzenlosem Vertrauen“

II, 462

1) Den Entwurf zu dieser Komposition haben wir in einer Handzeichnung in Privatbesitz mit der Unterschrift „P. O. Runge hat dieses fecit Anno 1805 d. 7. Febr.“ Hier greifen noch nicht die Hände Daniels und Paulines ineinander. Sie legt nur ihre Hand auf die Seinige.

2) Als er um seine Braut warb und seine Gesundheit infolge der Weigerung ihres Vaters litt. Hier sei auf einen Brief an seinen Bruder Daniel aus Dresden, am 6. Oktober 1801 geschrieben, hingewiesen: „Dass meine Liebe mich hierin“ — in dem künstlerischen Streben — „nicht abahnten, vielmehr fördern wird, weiss ich. Was so die Menschen, unter denen man leben muss, sind, wisst ihr recht gut; sie haben meist keinen Begriff davon, was es heisst, ein Mädchen von ganzer Seele lieben. Ich bin jung, und wenn man frey ist, wenn man diese schönere Liebe nicht kennt, was soll mich schützen? Dass ich in meinem Leben Fehlritte hierin begangen, verhehle ich euch nicht, verdammt mich deswegen in Gottes Namen; thue ich es doch auch. Ich weiss es, was das Laster ist, ich weiss so ziemlich was für Freuden darin stattfinden können. Immer habe ich zum Guten gestrebt, und wenn ich noch einmal den Weg gehen sollte, den ich gegangen bin, ich würde ihn nicht besser machen. Ich habe mich nicht von Gott entfernt, und hätte ich die Unschuld meines Gemüthes verscherzt, so hätte ich keine Hoffnung, je ein Künstler zu werden. Ihr werdet mich gewiss nicht abhalten, eine Liebe zu suchen, die mir theurer wäre wie alles, wodurch ich verführt werden könnte, und mich dadurch vor jeder Versuchung bewahrte. Ich weiss es, dass ein Künstler ohne die Liebe nichts ist, dass er ohne sie nichts leisten kann; auf welchem Wege nun soll ich diese Liebe suchen, wenn nicht auf diesem hier, wo sie mir so rein und ohne unübersehbliche Schwierigkeiten entgegenkommt?“ Am 12. September hatte er seinem Bruder geschrieben: „Siehe, es ist natürlich, dass ein Künstler ausschweifend wird, und doch wird's ihnen übel genommen. Wer sich den Tag über so völlig ausgearbeitet hat, wer sein ganzes Seyn den Menschen an die Seele legt, wie soll er sich wieder sammeln? Durch einen steifen Umgang wird er nicht wieder voll, er geht gradezu an die Natur und kommt an die unrechte; und auch darum, Lieber! es ist mir oft so angst, dass ich eure Achtung verlieren könnte. Man vergisst sich bisweilen und denkt einen Augenblick, dass die Liebe nur eben ein solches Hirngespinnst sey, wie viel anderes; wenn einem nichts Lebendiges entgegen kommt, wie soll man den Gedanken daran immer lebendig erhalten?“ —

II, 91 f

an sein Genie und seinen Charakter — alles mit ihm theilte, hatte ihm die Braut gegeben, hatte ihm die Kunst gegeben und mit der Braut und der Kunst ohne Zweifel Jahre des Lebens.

II, 96 Es war ein Bündnis „auf Leben und Tod“ (Otto Runges eigener Ausdruck), das die zwei Brüder geschlossen hatten, mit Ottos Kunst als Einlagekapital. Von seinem Bruder Daniel unterstützt, sollte er ungestört seiner Kunst leben. Und in dem Bunde mit seinem Bruder konnte er auch der Billigung seines Vaters sicher sein, wie er an Daniel am 6. Oktober 1801 aus Dresden schreibt: „Sollte ich das Höchste der Ausführung nicht erreichen, gut; das will ich missen, aber das Schönste, das Höchste will ich erreichen, darum werde ich kämpfen, so lange ich lebe, und dieses würde ich auch erstreben, wenn sich mir auch alles widersetzte. Aber unser Vater wird sich da nicht widersetzen; ob er sie gleich nicht kennt, die Kunst, so ist er doch auch in seinem Leben den graden Weg gegangen und den gehen wir alle ihm nach; das verbindet uns zusammen.“

Früher, in demselben Herbst, hatte Otto seinem Bruder geschrieben: „Wenn du meiner bedürftest, sieh', es ist nicht viel, für jemand zu sterben; II, 85 für dich wollte ich leben . . .“ Und als die Ungunst der Zeit wenige Jahre nachher die wirtschaftliche Wohlfahrt Daniels (und der ganzen Familie) zu erschüttern droht, wiederholt er in einem Briefe an seinen Bruder Jakob (23. April 1806) sein Gelübde: „ . . selbst, wenn ihr II, 304 es für nöthig hieltet, dass ich meiner Kunst entsagte, und ich unentbehrlich wäre, um auch mit zu unsrer aller gemeinen Besten auf eine andre Art zu wirken; ich würde es mit Freuden thun.“ Dies Versprechen hält er; so lange es erforderlich ist, setzt er sich wieder an das Kontorpult II, 503 bei Daniel und tritt mit ihm in „förmliche Handlungsgenossenschaft“ (im Frühjahr 1807). Der Bruder Jakob, die Stütze der ganzen Familie in dieser schweren Zeit, hatte zuvor an Otto geschrieben: „Daniel soll II, 296 nun auch nicht länger allein für dich sorgen, sondern wir wollen alle dazu thun, dass du zu deinem Ziel fortschreiten könntest, damit wir alle Theil daran behalten.“

Den vollsten Ausdruck für die Liebe, die in seiner Familie herrscht, gibt Otto Runge in dem ersten Brief an seine Braut: „Was ich Ihnen II, 180 in meinen Eltern und Geschwistern bin und sein kann, das kann ich Ihnen so nicht sagen. — Wir sind unser neune, und es ist keines unter uns, das nicht sein Leben für den andern liesse.“

Der ganze Geschwisterkreis schliesst mit Daniel und den Eltern

einen Ring um Otto und seine Kunst. Und der Geschwisterkreis erweitert sich mit dem Freundeskreise Daniels in Hamburg, mit Kernmenschen wie Michael Speckter, wie Friedrich Perthes und seiner Frau, der Tochter von Matthias Claudius — alle sind voll Vertrauens zu seiner künstlerischen Schöpferkraft.

Als seine Künstlerpersönlichkeit aus innerer Kraft emporwuchs und auch weitere Kreise durch die Radierungen seiner „Tageszeiten“ von dem, was in ihm lebte, eine Ahnung bekamen, erweiterten sich die Geschwisterkette und der Freundeskreis, um zuletzt das Beste, was Deutschland während seiner Lebenszeit besass, zu umfassen. Seine Persönlichkeit scheint eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf alle, die ihm näher traten, ausgeübt zu haben. Steffens sagt von ihm in seinen Erinnerungen¹⁾: „Ich hörte nie einen Menschen sprechen, der mit grosser Tiefe so einfach sich äusserte wie er. Gewöhnliche Menschen übersahen ihn ganz, aber die wärmste Neigung eines jeden Menschen, der ihm einmal nahe getreten war, erwarb er sich auf immer. Es entstand fast unvermeidlich ein Gefühl in seinen Freunden, durch welches sie gezwungen wurden ihm thätig zu dienen, Alles in seiner Umgebung so zu ordnen, dass das Innere, . . . sich frei entwickelte und äussern konnte.“

Goethe und Tischbein (der Neapolitaner), wie der alte Graff, Steffens und Tieck, Friedrich und Wilhelm Schlegel, die beiden letzteren doch in einem etwas kühleren Verhältnis, Rumohr, Görres, Arnim, Brentano, Jakob und Wilhelm Grimm, Schelling, Fichte — mitten in dem Kreise solcher Männer steht Runge mit seinem Lebenswerk.

Die Namen, die hier hervorgehoben sind, zeigen, wie zentral Runge in der Blütezeit der Romantik steht. Um so mehr zentral, als das Interesse für das künstlerische Schaffen und speziell die Malerei in dem Mittelpunkt der Sympathien und des Strebens der leitenden Geister steht. Dies gilt von Tieck und Wackenroder wie von Goethe. Dies gilt von den Brüdern Schlegel, wie von Schelling, dem grossen zusammenfassenden Philosophen der romantischen Bestrebungen, der die künstlerische Schöpferkraft zum leitenden Prinzip seiner Philosophie erhoben hat.

Eben in Runges Brief an Schelling aus seinem Todesjahre (mit seinem „Büchlein über das Verhältniss der Farben“²⁾) finden wir einen reichen Ausdruck seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses. Durch

¹⁾ V. 387.

Perthes hatte er freundliche Grüsse von Schelling erhalten. Auf Anraten
I, 157 seiner Freunde hatte er Schellings Schrift über „Das Wesen der menschlichen Freiheit“ gelesen. Weil er „noch nie ein philosophisches Buch gelesen hatte“, gesteht er zwar, dass es ihm „unmenschlich sauer geworden“. Um so erfreulicher war es ihm, in Schellings Schrift dieselbe Vorstellung wiederzufinden, unter welcher ihm immer die Totalität alles dessen erschienen war, was er mit seinen Augen sehen konnte. Dies Gefühl Runge von dem tiefen Geisteszusammenhang zwischen ihnen, dem leitenden Philosophen und dem Maler der Frühromantik, zeigt vielleicht deutlicher als alles, wie zentral Runge durch die Stärke seiner Eigenart in der Zeit steht. Runge sollte daher das frühromantische Ideal der Malerei aufstellen, vielleicht nie schöner als eben in diesem
I, 160 Brief an Schelling: „Das Studium der Alten,“ sagt er, „und das Entwickeln aller Stufen der Kunst daraus ist zwar sehr gut, es kann aber den Künstler nichts helfen, wenn er nicht dahin kommt und gebracht wird, den gegenwärtigen Moment des Daseyns mit allen Schmerzen und Freuden zu fassen und zu betrachten; wenn nicht alles was ihm begegnet, persönliche Berührung mit der weitesten Ferne und dem innersten Kern seines Daseyns, mit der ältesten Vergangenheit und der herrlichsten Zukunft wird“

Das Kräftigste seiner Eigenart ist eben, dass er ein geborener *Maler* war, dass alle seine reichen Anlagen ihren Zentralnerv in der Sehkraft seines Auges hatten. Noch herrscht das Vorurteil bei vielen, Runge's Künstlertrieb sei nur als eine „falsche Tendenz“ zu charakterisieren. Ehe dies Vorurteil nicht beseitigt wird, wird Runge den Platz nicht einnehmen können, den er in dem Bewusstsein des deutschen Volkes verdient. Runge nicht eingeborener Maler!! Deutschland hat kaum je einen Künstler gehabt, der in höherem Sinne des Wortes ein geborener Maler war. Durch das Auge war sein Grundverhältnis zu der „Totalität“ der Welt bestimmt. Er schreibt seinem Bruder Daniel nach einem Besuch bei Tieck in Ziebingen im März 1803, als er diesem zum ersten Male die Handzeichnungen von den vier Tageszeiten gezeigt hatte:
I, 88 „Von mir möchte ich sagen, dass es mir von Kind auf unmöglich gewesen, äusserlich etwas zu lernen, wovon ich nicht innerlich wusste, deswegen hab' ich in der Schule nichts gelernt — —“ Er meint alles, was nicht mit dem innersten Verlangen seines Wesens zusammenklingt. Eben so wenig, fährt er fort, war es mir möglich: „innerlich etwas zu ahnen



Blumensilhouetten.



Blumensilhouetten.

und zu verstehen, was sich nicht äusserlich als Gestalt ausgesprochen hätte: in mir ist es erst ruhig, wenn ich die Gestalt meiner Ahnung äusserlich sehe.“

Und er fügt einige Worte hinzu, die das Gefühl seines Zusammenhanges mit dem tiefsten Verlangen seiner Zeit hervorheben: „das ist dann etwas, was *ich* nicht thue, sondern wo ich nur das Instrument der Zeit bin.“ Schon die Arbeiten seiner Kinderjahre — seine Silhouetten, die vielen Genrebilder, zum Teil vom Krankenbette — zeigen seinen schnellen, scharfen Blick für das Leben und seine hervorragende Bildphantasie. Als Zwanzigjähriger, noch am Kontorpult, kurz bevor er die Erlaubnis bekommt, Maler zu werden, schreibt er einem Freunde: „Ich wollte doch, dass der Zufall mir statt der Scheere etwas anderes zwischen die Finger gesteckt hätte, denn die Scheere ist bey mir nachgerade weiter nichts mehr als eine Verlängerung meiner Finger geworden, und es kommt mir vor, als wenn bey einem Mahler dies mit dem Pinsel usw. ebenso der Fall ist, da er denn mit diesem Zuwachs an seinen Fingern seiner Empfindung und den lebhaftesten Bildern seiner Phantasie nur nachzufühlen braucht . . . ehe mir ein anderes Werkzeug so anwüchse, da gehörte viel Zeit dazu — —“ Nach dem Pinsel, dem Werkzeug des Malers, verlangt seine Seele. Erst durch die Farbe kann er dem Stärksten und Tiefsten seines Wesens Ausdruck geben. Aber schon die Blumensilhouetten Runges — die er auf seinen Spaziergängen im Gespräch mit seinen Freunden schneidet, während seine Gedanken ganz andere Wege zu gehen scheinen — diese Blumensilhouetten allein müssen zu den kleinen Weltwundern gerechnet werden: die Blumen werden wieder lebendig zwischen seinen Fingern, sie haben schwankende Stengel, keimende Blätter, Sammet und Duft der Blüten. Ihr Suggestions-Vermögen gibt uns einen Kursus in der Psychologie des künstlerischen Schaffens: die Konturen eines Schattenrisses allein, von einem Künstlergeist voll erfasst — das Wesentliche, das organisch Konstruktive — mehr braucht unsere Einbildungskraft nicht, um volle Illusion des wirklichen Lebens zu haben. Aber seine Seele sehnt sich nach der Farbe (und dem Licht). Erst in der Farbe konnte „die Gestalt seiner Ahnung“ ihr volles Leben erreichen und sein Verlangen Ruhe finden. In dem Licht und in der Farbe sättigt er seine Sinne. Wenige haben wie Otto Runge das Lob des Sinnenreizes der Farbe gesungen. Als er, wahrscheinlich im Jahre 1806, eine Farbentheorie aufzustellen

11. 4

I, 70 sucht, schreibt er: „Sehnsüchtig wird das Auge bald erfreut werden von der Gluth des Goldglanzes in Metallen, und im schwelgenden Genuss an saftigen Früchten, oder angezogen von der herrlichen saftigen Kühle eines sammtnen Gewandes, so wie von der lebendigen Bewegung der Blumenfarben;—wenn aber die erröthende Wange, der brennende Mund, und die zarte Verfliessung des weissen Halses und Busens in dem Blitz des Auges dich mit einemmal ergreift und durchleuchtet, wohinein möchtest du dich lieber tauchen, als in die glühende Tiefe des Weins, dass die stillen Geister die Sprache in dieser klingenden Tiefe fänden und du dann heimisch in diesem Himmel Auge, Mund, Wange und Busen im süßem Gespräch belauschtest im Hinterhalte des sehnenenden Herzens, dem das Leben und alle Himmel sich nur tiefer und tiefer entschliessen, je mehr du dich sehnst . . .“

I, 70 An einer anderen Stelle schreibt er um dieselbe Zeit: „Wenn du zuerst das Violette suchst, wirst du es bald in der zarten Helligkeit der Levkojen, bald in den dunkeln Schatten an den tiefen Veilchen entdecken, und der Sinn wird nicht wissen, welches er mehr liebt, denn bald leuchtet eine Farbe so schön in der Helligkeit, und bald zieht sie dich in die stille Tiefe zu sich. — Wenn so dich das Grün der Wiesen, die saftige Vegetation in dem thauigen Grase; und das zarte Weben eines jungen Buchenwaldes, wie die krystallene grüne Woge lockt: wann leuchtet es dir am schönsten entgegen, in der Helligkeit des Sonnenscheins, oder in der Stille des Schattens?“ Zuletzt als Probe seines eindringenden Beobachtungsvermögens noch einige Sätze aus einem Bruchstück über die „Analogie der Farben und Töne“, die die neuschaffende Eigenart

I, 169 seines Farbensinnes so verheissungsvoll für die Zukunft zeigen: „Wenn die Sonne roth untergeht, so sehen wir hinter uns, der Sonne gegenüber, dasselbe Roth, nur schwächer, auf beiden Seiten ist der Himmel grün, so wie er blau wäre, wenn die Sonne orange unterging. Der Sonnenstrahl setzt sich also in Contrast mit der Spannung der Luft . . . wie wenn man auf dem Rasen liegt, so, dass die Sonne uns nicht in die Augen scheint und man die Hand hinauf in die reine Luft hält, die beleuchtete Seite schön gelblich Orange wird, der Schatten aber ein eben so schönes bläuliches Violett . . .“

Aber nicht nur seine Sinne sättigt Runge in den Farbenwundern des Lichts. In dem Licht und den Farben findet sein Geist die höchsten Symbole des Daseins und des Lebens. Und gerade hierin hat sein Gefühl

I, 74 vgl.
I, 111 f.

eine Intensität, sein Geist eine Schwungkraft, die das Dichtervermögen seiner Seele der künstlerischen Sehkraft seines Augennervs ebenbürtig an die Seite stellt. Auch hier ein paar Proben, von dem Geringsten und dem Nächstliegenden zu dem Grössten alles umfassend: „Hast du nun Lust, durch die herrliche Erscheinung mit mir zu wandeln,“ schreibt er in einem Bruchstück einer Abhandlung über die Farbe, wahrscheinlich von 1806, „und die Dinge zu schauen, die Gott gemacht hat, so wirst du hernach wissen, was du siehst, und auch das Licht in deinem Kämmerlein wird dir nicht vergebens leuchten, dass du nicht mit Freuden die Gegenwart deines Gottes fühltest.“ In einem Brief aus Wolgast, 1806 an einen jungen Prediger geschrieben, erreicht sein Lobgesang auf das Licht die erhabensten Höhen: „Welch eine Riesengestalt ist die Sonne in ihrem Aufgang! Ihre Flügel reichen bis ans Ende der Welt, sie durchschaut mit ihren Augen die Tiefen wie ein Adler, und ihre Gedanken schweben in unendlicher Höhe; von Anfang ist sie gekommen, und ohne Ende ist ihr Flug. — Wir stehen und hören das Rauschen ihrer Flügel in unserer Blindheit und möchten ihre Gestalt erkennen. Sie fliegt in unaufhaltbarem Fluge dahin, uns aber übereilet der Tod. — O dass ich fliegen könnte mit dir, und sterben mit dir, und preisgeben meinen Leib und meine Seele, wie den Leib hat gegeben Jesus Christus für uns! . . .“ In demselben Brief haben wir auch dieses tief symbolisch-religiöse, hell durchleuchtete Wort von ihm: „Wer die Klarheit in sich hat, der gehöret dem Licht an, und wäre er verborgen am Rande der Schöpfung“, ein Trost für ihn in schweren Zeiten des Kampfes.

I, 102

Runges Rede ist oft dunkel, er redet mit Zungen, die er oftmals selbst nicht deuten kann. Eben in diesem Brief aus Wolgast an den jungen Prediger sagt er: . . . „Wodurch soll ich Ihnen, lieber Freund, mich verständlich machen, da mir der Verstand fehlt?“ Runge ist in seiner Rede aber nicht dunkler als Novalis. Unter den nebelhaften Romantikern steht er eher als einer der klarsten, am meisten durchsichtigen Geister da, weil er die grosse Einfalt hat. Und haben wir erst das Lösungswort seiner Gedanken, den Schlüssel, der uns die Tiefen seiner Symbolik aufschliesst, gefunden, dann erhellen sich auch die weiten Gegenden, die zuerst dunkel schienen. Der Schlüssel liegt in seinem schlichten, treuherzigen Christenglauben. „Es werde Licht!“ — dies Wort, das das Buch der Bücher, und das entsprechende Wort, das das geistvollste der vier Evangelien eröffnet: „Im Anfang war das Wort . . .

und das Wort war Gott; in ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen“, dies ist das Losungswort für die Tiefen seines Geistes — für seine Licht- und Farbensymbolik — der Schlüssel zu dem lebenswarmen Lichtkern seines Wesens, der für ihn Leben und Kunst zur Anbetung macht.

Man trifft ohne Zweifel das Eigentümlichste in Runges Begabung, wenn man ihn ein Doppelgenie nennt, näher bestimmt: *einen Dichtergeist in einem Malerauge*. Sein künstlerisches Sehvermögen — d. h. die bildformende Kraft in ihm und der Farbensinn — ist die stärkste, eigentümlichste Seite seiner Begabung. Sie dient ihm zum Ausdruck des tiefsten Inhalts seines Lebens. Daher ist es aus seinem Innersten gesprochen, wenn er von dem Hauptwerk seines Lebens, „den Tageszeiten“, sagt: „Hätte ich es *sagen* wollen, oder können, so hätte ich nicht nöthig, es zu *mahlen*.“ Diese Eigenart seines Genies gibt ihm seine einzige Stellung: Otto Runge ist das Auge der deutschen Frühromantik.

Um diesen Mittelpunkt seines Wesens sammelt er die ganze Energie seiner Selbstbetrachtung und seines Forschungstrieb. Seine Forschungen, um zu einem tieferen Verständnis der Wunder der Farbe und der Malerei zu gelangen, machen ihn zum Mitarbeiter Goethes, und von diesem Punkte aus, wo ihre Forschung sich begegnet, zollt Goethe Runge die wärmste und rückhaltloseste Anerkennung: nennt ihn „einen genialen, geistreichen¹⁾ Maler“.

Tieck am nächsten in seinem Ausgangspunkt als Romantiker, nach Goethe und Schelling neigend, durch wesentliche Fähigkeiten und Bestrebungen: in dieser zentralen Stellung steht Runge im Geistesleben seiner Zeit. Erst wenn der Geist und das Lebenswerk Runges dem Reichtum seiner Keime und der Fülle seines Inhaltes nach von der Geschichte gewürdigt sein wird, werden wir einen richtigeren und volleren Einblick in den keimenden Boden der deutschen Romantik gewinnen, oder um ein mehr romantisches Bild zu verwenden, das die romantische Zeit besser bezeichnet: Unter den Sternennebeln in der Milchstrasse der Romantiker hat Runges Geist einen der kräftigsten Kristallisationskerne.

¹⁾ In einem Brief an Steffens. Siehe „Goethe und die Romantik“, Briefe. Herausg. von Carl Schüddekopf und Oskar Walzel. Schriften der Goethe-Gesellschaft. 13. B. 286 f.

Welchen Inhalt sollen wir in das Wort: die deutsche Romantik legen — diesen schwankenden Begriff mit dem schwer greifbaren Sinne?

Ein einzelnes Wort in einem Brief an den 25 jährigen Runge von seinem 30 jährigen Freunde Friedrich Perthes hat mir besser als ausführliche Entwicklungen den Begriff klargelegt.

Es war in Dresden. Runge hatte sich ein Jahr dort aufgehalten. Seine heftige Liebe zu Pauline Bassenge hatte sein ganzes Wesen erschüttert. Die Geliebte aber war jung, im 17. Jahre, und noch nicht konfirmiert. Und ihr Vater hatte vorläufig die Annäherungen des jungen Künstlers zurückgewiesen. Was war natürlicher? Aber die Strenge des Vaters machte Runge das Herz schwer, seine Gesundheit litt, und sein Bruder Daniel und die Freunde in Hamburg hatten Angst um ihn. Da schreibt Perthes, der um diese Zeit ihn besser als alle anderen verstand, einen Brief an ihn: „Du bist ein zu Tüchtiger, Redlicher, als dass man bey dir vorsichtig zu seyn brauchte. Einem zarten Sinn, der einer unedlen Handlung nicht fähig ist, darf man schon etwas Keckes anrathen: Nimm dein Verhältniss *romantischer*!“ Die Liebe des jungen Malers mit ihrer gewaltsamen Spannung und ihrem heftigen Ausbruch scheint uns eher typisch zu sein für einen echten Romantiker — und Runge's Freund Perthes ermuntert ihn im Gegenteil, das Verhältniss *mehr* romantisch zu nehmen. Er meint damit ohne Zweifel nach seiner ganzen Denkensart: mit mehr nüchterner Selbstbeherrschung, mit reiferer Überlegenheit. Der Begriff romantisch bezeichnet für die Menschen jenes Zeitalters — für den Kreis der Romantiker — nichts anderes, als das höchste Ideal des Zeitalters: das Ideal eines Menschenlebens, das von einer tiefen und echt poetischen Lebensauffassung durchgeistigt ist; ein Ideal von Geistesreife, Geistesmündigkeit und Geistesfreiheit. So umfassend nach der einen Seite — so intensiv konzentriert auf der anderen.

II, 140

Den Begriff verstehen, heisst also die Zeit verstehen, ihre Geistemperatur erkennen, den Hochdruck ihrer Geistesatmosphäre eben da messen, wo der Hochdruck der Zeit sein Zentrum hatte — in dem Kreise der „Romantiker“.

Eben weil der Begriff diesen zugleich zentralen und umspannenden Sinn hat, ist es ein berechtigtes Wort von Tieck, wenn er später bei einem Rückblick behauptet: „Das Wort *Romantisch*, das man so häufig ge-

braüchen hört, und oft in verkehrter Weise, hat viel Unheil angerichtet.“ Als die spezifisch romantischen Ideale von andern abgelöst wurden, und besonders als die romantische Periode in Misskredit kam, erhielt auch der Begriff romantisch einen neuen Sinn: er blieb nicht länger der höchste Ausdruck für das höchste, alles umspannende Ideal der Zeit, sondern er wurde im Gegenteil der Ausdruck für die Einseitigkeiten der romantischen Periode. Wie aber die romantische Zeit ein gerechtes Urteil beanspruchen darf, so kann jede einzelne der leitenden Persönlichkeiten der romantischen Periode mit noch grösserem Recht fordern, dass sie nach ihrer Eigenart beurteilt werde, nach ihrer Fähigkeit, die romantischen Ideale ihrer Zeit zu persönlich selbständiger Kunst und zu persönlich durcharbeiteter Lebenskunst zu prägen.

II, 479 Als Friedrich Schlegel 1803 und 1804 aus Paris die vier Hefte seiner Zeitschrift „Europa“ ausgab, meinten Daniel Runge und die Freunde in Hamburg mit Verwunderung „fast alle Umriss der Gedanken“ Runges und ähnliche Ansichten über die Kunst wieder zu finden. *Sie* hatten, zu einem gewissen Grade, Recht. Mit nicht weniger Recht aber konnte Runge eine derartige Zusammenkoppelung zurückweisen und seine Selbständigkeit behaupten, vor allem im Verhältnis zu Friedrich Schlegel — das wird später klar werden — II, 479 aber auch, mit grösserem Vorbehalt, zu Tieck: „Es ist mir wunderlich“, schreibt er seinem Bruder — „dass du so schreibst, als wäre unter mir und Tieck sammt den Schlegel'n ordentlich ein Tractat da . . . Lieber, ich stehe weit mehr allein, als du glaubst, und muss mich gegen Freunde auch meiner Haut wehren.“ — Mit Leichtigkeit lassen sich die gemeinschaftlichen Charakterzüge nachweisen, die Runges Gedanken mit den philosophischen und ästhetischen Grundanschauungen der leitenden Romantiker verbinden. Ja, selbst die Ausdrücke und die Temperatur der Gedanken sind manchmal dieselben: hier ist *ein* Geist und *eine* Zunge. Wichtiger aber und interessanter als die gemeinschaftlichen Charaktermerkmale nachzuweisen, ist es, die eigentümlichen Farbenbrechungen zu betrachten, die durch den selbständigen und persönlich ausgeprägten Geist Runges die gemeinschaftlichen Ansichten der Romantik annehmen. —

„Die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Wilhelm Meister sind die drei grössten Tendenzen des Zeitalters“, durch diese paradoxen Athenäums-Fragmente hat Friedrich

Schlegel in zuverlässiger Weise den Barometerstand des romantischen Zeitalters abgelesen. Wir müssen nur „Wilhelm Meister“ erweitern, um den ganzen Goethe zu umfassen. Und in Goethe können wir den wesentlichen und typischen Ausdruck sehen für die mächtige Ausdehnung des deutschen Geistes, die uns zeigt, dass die Renaissance Dantes, Petrarcas, Shakespeares das deutsche Volk endlich erreicht hat und seinen Geist belebt. Und in Goethes Geist dürfen wir zugleich seine Anlagen und Interessen für die Naturforschung hervorheben, in dieser grossen, für die Naturwissenschaft grundlegenden Zeit¹⁾, wo jede neue Entdeckung der Forschung unendliche Anregungen gibt.

Wenn wir den Schlegelschen Aphorismus so deuten, haben wir in der französischen Revolution, in Goethe, in Fichte (Schelling) summarisch die wesentlichen neuen, negativen und positiven, Bildungselemente, die auf verschiedene Weise die Persönlichkeiten der romantischen Zeit prägten. Ein Hass verband alle Romantiker, der Hass gegen die veraltete Zeit der „Aufklärung“ mit ihrer mechanischen Weltauffassung und encyclopädischen Weisheit, die die ewigen Wunder der Welt wie ein Wörterbuch behandelte. In Deutschland schlug die Revolution nach Innen. Die Ich-Philosophie Fichtes ist in ihrem souveränen Selbstgefühl — als radikal umwälzende und radikal neubildende Geistesmacht — radikaler als Rousseau, radikaler als die französische Revolution.

Selbst Runge — den Dichter-Maler, der nie ein philosophisches Buch gelesen hatte — erreichten die Gedankenkreise von Fichtes Ich-Philosophie. Eben dessen gedenkt er, als er in seiner treuerzigen Weise schreibt (an seinen Bruder 7. Nov. 1802): „Selbst die Philosophen kommen dahin, dass man alles nur aus sich herausimaginirt.“ Und in dieser Philosophie findet er für seine eigene radikal-revolutionäre und souverän-neuschaffende Kunstauffassung eine Bestätigung. Niemand hat mit grösserem Selbstbewusstsein als Runge — in seiner künstlerischen Selbstentfaltung — für die Verwirklichung des romantischen Ideals gelebt, nach der sogenannten „Zentrums-Lehre“ Friedrich Schlegels, als eine unendliche Entfaltung gespannter Subjektivität

1, 18

¹⁾ Vgl. Karl Lamprecht über „Die Naturwissenschaften in Deutschland um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert“ in Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1907, No. 213. Hier heisst es: „Die letzten Jahrzehnte des 18. und die ersten etwa noch des 19. Jahrhunderts sind Keim- und Wiegenjahre alles wissenschaftlich Grossen gewesen, das sich seitdem reicher, voller, klarer, verstandesmässiger entwickelt hat.“

und alles umspannender Universalität¹⁾). Niemand hat mit grösserer Energie als Runge sich in revolutionäre Opposition gegen die überlieferten Kunstformen der Vorzeit gestellt, eine Zeit lang so radikal, dass er alle frühere Malerei von der Erde getilgt wünschte. Keiner hat im Gefühle eigener künstlerischer Schöpferkraft eine stärkere Empfindung von „dem Herzschlage der neuen Zeit“ gehabt. In seiner Seele fand der Zuruf Novalis' den stärksten und vollsten Widerhall: „— Es sind die ersten Wehen²⁾, setze sich jeder in Bereitschaft zur Geburt“ — zur Geburt einer neuen Welt, von dem erneuerten Christentum belebt. Hat irgend einer der Romantiker Ernst mit dem Gedanken Friedrich Schlegels und Schellings gemacht, eine neue Mythologie aus seinem eigenen und dem Weltbewusstsein des Zeitalters zu schaffen, so ist es Runge gewesen. Das grosse symbolische Naturepos, das Schelling (um 1800) in sich trug, hat Runge in den „Tageszeiten“ aus seinen individuellen Voraussetzungen sich als Hauptziel seines Künstlerlebens gesetzt.

Während der grundlegenden Entwicklungsjahre Runges war die Luft voll spezifisch „romantischer“ Gedanken, er atmete sie mit jedem Atemzuge ein. Zwischen den Freunden in Hamburg, unter geistesverwandten Buchhändlern, wie Perthes, Besser und Zimmer, erreichten ihn die neuen Gedanken so zu sagen mit jedem neuen Buch. Es waren aber Tieck und Steffens, die die intimsten und kräftigsten Gedankenvermittler für den jungen Runge wurden: die beiden Männer, denen Daniel Runge die hinterlassenen Schriften Otto Runges gewidmet hat, der eine das kräftigste Dichtervermögen der romantischen Blütezeit (jedenfalls nach dem Tode Novalis'), der zweite der grösste Naturforscher der Romantiker, der begeisterte Mitarbeiter Schellings.

Die erste persönliche Begegnung Runges mit Tieck fand im Spätherbst 1801 statt, wenige Monate, nachdem Runge sich in Dresden niedergelassen hatte. Durch seine Werke war Tieck Runge schon ein alter vertrauter Bekannter. Sternbalds Wanderungen — „Tiecks Lieblingskind“, war in seine Hände gefallen in einem entscheidenden

¹⁾ Vgl. Marie Joachimi: Die Weltanschauung der deutschen Romantik. Jena und Leipzig 1905, S. 169 f. und S. 112, wo Fr. Schlegels 419. Athenäums-Fragment zitiert wird, besonders sein Ausdruck: „schlichthin unbegrenzte Extension und Intension“. — ²⁾ Novalis Schriften, herausg. von J. Minor. Eugen Diederichs, Jena 1907. Bd. II. S. 40f.

Augenblick seines Lebens, eben, als er von dem Kontorstuhl erlöst wurde, um sich zum Künstler auszubilden. „Mich hat nie etwas so im Innersten meiner Seele ergriffen, wie dies Buch“, heisst es in einem Brief von ihm an seinen Freund Besser. Tiecks künstlerische Gedanken fanden in diesem Augenblick in der Seele des jungen kongenialen Malers einen Boden, der für ihre Keimkraft nicht fruchtbarer sein konnte. Was Runge mit solch überwältigender Macht ergriff, waren zuerst und vor allem die hohen Gedanken von dem Künstlerberuf. Die tiefen Untertöne aus der Seele Wackenroders, die Orgeltöne: das Leben selbst eine anbetende Andacht in der Ausübung eines von Gott gegebenen Künstlerberufs. Aber neben diesen allgemeinen Gedanken waren es auch mehr oder weniger direkt künstlerisch malerische Anregungen — vorläufig vielleicht unbewusst, aber mit keimender Kraft im Verborgenen — Gedanken, wie die in den Mund Albrecht Dürers gelegt¹⁾: „Glaubt Ihr nicht, dass es den künftigen Zeiten möglich seyn wird Sachen darzustellen, und Geschichten und Empfindungen auszudrücken auf eine Art von der wir jetzt nicht einmahl eine Vorstellung haben?“ Oder wie die²⁾: „Warum schweift Ihr immer in der weiten Ferne, und in einer staubbedeckten Vorzeit herum, uns zu ergötzen. Ist die Erde, wie sie jetzt ist keiner Darstellung mehr werth; und könnt’ Ihr die Vorwelt mahlen, wenn Ihr gleich noch so sehr wollt’?“ Oder Gedanken, wie sie Tieck Lucas von Leyden in den Mund gelegt³⁾ hat: „Wir sind einmahl keine Italiener, und ein Italiener wird nimmermehr deutsch empfinden . . . Jedes Land hat seine eigene Kunst.“ Oder:⁴⁾ „Ich glaube . . . das sich Musik, Poesie und Malerei oft die Hand bieten, ja dass sie oft ein und dasselbe auf ihrem Wegen ausrichten können . . . Die Gemähde von Landschaften scheinen mir aber besonders dazu Veranlassung zu geben.“ Weiter Stimmungsakkorde wie der folgende:⁵⁾ „Es wurde Abend, ein schöner Himmel erglänzte mit seinen wunderbaren, buntgefärbten Wolkenbildern über ihnen“ (und Rudolf sagt:) „Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung Leidenschaft, Composition und alles gern vermissen, wenn Ihr mir, wie die gütige Natur heute thut, so mit rosenrothem Schlüssel

1) Ausgabe von 1798. I, 235. 2) Ausgabe von 1798. I, 112. 3) Ausgabe von 1798. I, 191. 4) Ausgabe von 1798. II, 173 f. 5) Ausgabe von 1798. II, 117.

die Heimath aufschliessen könntet, wo die Ahnungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen, azurnen Meere die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehn und uns die Hände reichen . . . o, mein Freund, wenn Ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in Eure Malerei hineinlocken könntet! . . .“ Oder Gedanken, die das Kongenialste in Runge's Seele treffen, seine einzigartige zarte Blumenliebe: „Man könnte¹⁾ sich . . . ein ganzes Gesprächstück von mancherlei Tönen (Musikinstrumenten) aussinnen,“ sagt der eine. „Es kann seyn“, antwortete der andere, „von Blumen kann ich es mir gewissermassen vorstellen.“ Und der erste spinnt den Gedanken weiter: „Ich hatte einmal Lust . . . aus Blumen ein Liebesstück und aus den Tönen der Instrumente . . . ein Geisterspiel zu formiren“. Schon in Franz Sternbald's Wanderungen, in diesem Wackenroder-Tieckschen weich-sentimentalen, phantastisch-romantischen Künstlerroman liegen Keime zu dem Lebenswerk Runge's.

Die beiden, Tieck und Runge, waren auf denselben Ton gestimmt, schon von dem Augenblick an, als sie sich im Spätherbst 1801 zuerst begegneten. Im Frühling desselben Jahres war Novalis gestorben; Tieck war eben damit beschäftigt, seine hinterlassenen Schriften zu sammeln. Was Tieck Novalis gewesen war, wurde er nun Runge.

In einem Brief von Novalis²⁾ an Tieck heisst es: „Deine Bekanntschaft hebt ein neues Buch in meinem Leben an. — An Dir hab' ich so manches vereinigt gefunden — was ich bisher nur vereinzelt unter meinen Bekannten fand. — Wie meine Julie mir von allen das Beste zu besitzen scheint, so scheinst auch Du mir jeden in der Blüthe zu berühren und verwandt zu seyn . . . Noch hat mich keiner so leise und doch so überall angeregt wie Du. Jedes Wort von Dir versteh' ich ganz . . . Nichts menschliches ist Dir fremd — Du nimmst an allem Theil — und breitest Dich leicht wie ein Duft gleich über alle Gegenstände und hängst am liebsten doch an Blumen.“

Otto Runge stand eben in der Blüte. Als Tieck ihn zum ersten Mal besuchte, hatte er schon den Entwurf zu der „Lehrstunde der Nachtigall“ fertig, wo er um ein Bild seiner Geliebten, als „Psyche“ auf das Flöten-

¹⁾ Ausgabe von 1798. Bd. II. S. 82f. — ²⁾ Holtei, Briefe an L. Tieck, I. B. S. 305.



Selbstbildnis, Ölskizze, in der Hamburger Kunsthalle.



Lehrstunde der Nachtigall, in der Hamburger Kunsthalle.

spiel eines Liebesgottes horchend, eine Arabeskenranke geflochten hat von Nachtigallengesang und den Genien der Lilie und der Rose, eine Komposition, die seine Liebespein und sein Liebesentzücken wie das Thema eines musikalischen Satzes variiert, in einer Bildersprache, die uns an die Züge der blauen Blume von Novalis erinnert. Und vor dem „Triumph des Amor“, der ersten grösseren Komposition Runges, mit der er sich schon während seines Kopenhagener Aufenthaltes getragen hatte, der aber jetzt seine Liebe den Liebreiz der Reliefkunst Thorwaldsens verlieh ehe er noch die Kunst des grossen Bildhauers kennen konnte — vor diesem reizenden Bilde erkannte Tieck zuerst Runges schöpferisches Genie und mischte seinen Blumenstaub mit dem Geist Runges in dem heiligen Augenblick, als die Liebe die Blumenkrone seiner Seele entfaltet hatte.

Tieck fühlte, dass in diesem jungen Manne die Kraft zu einer neuen Kunst wohnte. Sie sprachen lange mit einander — die Gedanken, die in Runges Lebenswerk die Leitmotive wurden, klangen von dem einen zu dem andern hinüber; „wir standen noch lange bis im Dunkeln“, schreibt II, 116 Runge von dieser Begegnung mit Tieck einem Freund, „und die einzelnen Worte tönnten wie Accorde in dem Andern wieder . . .“ In demselben Brief schreibt er: „Mir ist seit einigen Tagen alles gewesen, als wenn ich es noch nie so empfunden hätte, so im Zusammenhang, als wenn ich den Odem der Welt hörte“; seine Schöpferkraft fühlte er aber noch von der Schwermut seiner Liebesangst gedämpft. Auch die Seele Tiecks war um diese Zeit auf dunkle Töne gestimmt. Viel Missgeschick war ihm begegnet, er fühlte sich krank und niedergedrückt — wie Runge in demselben Brief sagt: „bey dem trüben Gedanken auf das Vergängliche verlässt ihn die süsse Lust des Lebens“. Eben während dieser trüben Stimmung bekam er die Nachricht aus Berlin, dass seine Eltern gestorben seien.

Auch Runge wird von einem harten Schlage getroffen, der ihn für einige Zeit in die tiefste Schwermut versetzt: Bassenge verweigert ihm bis auf weiteres Zutritt zu seinem Hause. — „Wenn ich auf mein Leben II, 119 hinsehe, es liegt bitter und betrübt vor mir . . . Wo finde ich eine Seele, die für mich so leben möchte, wie ich für sie nur lebe? . . . Was ich bin und werden kann — dass ich diese wunde Stelle, wo alle Nerven der Seele bloss liegen, immer offen und reizbar erhalte, nur dadurch kann ich es seyn und werden . . .“

I, 156, 161 Er erzählt in seinen Briefen, wie er in schweren Stunden vor seiner Staffelei, vor der „Lehrstunde der Nachtigall“ sitze, wie er im Geist schon alles gemacht sehe: die herrlichen Farben, womit er *sie* doch immer nur meine . . . nur *sie* wollte er immer ausdrücken . . . ihr Bild sei es, das er in jedem Eichenblatt malen möchte — in ihrer Liebe lebe er nur, dieser „Rose, Blume aller Blumen, Blüthe“, aus der seine Früchte herauswachsen sollen.

Die Schwermut Tiecks, die um diese Zeit zu Weltschmerz neigte, steigerte die Schwermut Runges und stimmte sie auf einen tieferen Ton. Bald aber jauchzen alle Töne in Runges Seele auf. Das schwere und doch reiche Jahr 1802 war noch nicht zu Ende, als er die sicherste II, 169 Hoffnung, die zuverlässigste Gewissheit hatte. Der ganze Himmel hängt ihm jetzt voller Geigen. Die Sonne seines Lebens bricht gewaltig II, 171 hervor. Er hört eines Tages die Schöpfung von Haydn. „Grade so“, schreibt er seinem Bruder Daniel, „geht alles jetzt in grossen Massen in mir durcheinander“. Er fühlt jetzt Kräfte in sich, eine neue Kunst zu schaffen. Als er das erste glückliche Zusammensein mit seiner Braut II, 183 erlebt hat, schreibt er an seine Mutter: „Es ist als dann deutlich zu fühlen, dass wieder die Welt mit etwas schwanger geht, dass die Gleichgültigkeit gegen das Tiefste, das im Menschen liegt, nicht bestehen wird, und wir etwas Herrliches zu erwarten haben. Ich weiss auch wohl, wie das Land aussehen wird, und hoffe es immer mehr in mir zu ergründen. Aus mir, aus dem, was Gott mir gegeben hat, ist mir alles gekommen; warum sollte ich nun nicht hoffen und fest glauben, dass das so fortgehen wird? Man hat, dünkt mich, zu sehr auf die Autorität der Vorgänger gebaut, und wir haben den ewig quellenden Brunnen, den Hauch, den Gott uns eingeblasen, eben so wohl in uns wie sie; warum sollten wir II, 182 also nicht auch directe auf uns selbst vertrauen?“ „Mir ist der Mensch wie eine schöne Blume, die, wenn sie aufgeblüht in ihrer vollen Kraft steht, und die Sonne bescheint sie, nimmt sie den fruchtbaren Blütenstaub auf, der in den Lüften zieht, und bringt dann Früchte; so ist es mit dem Menschen, dem zu der kräftigen vollen Zeit seines Lebens sich der Sinn erschliesst, der dann das himmlische Licht ergreift und aus allem Lebendigen um sich es zu verstehen sucht. In solchen Menschen vergeht das Leben nicht und die innere Lust und Jugend bleibt ihm ewiglich.“

Vom Sommer 1801 bis zum Frühjahr 1802 hielt sich Henrich Steffens abwechselnd in Tharandt und Dresden auf, in vertrautestem Umgang mit dem gleichaltrigen 28 jährigen Tieck, die schwärmerische Bewunderung seines Freundes für die Mystik Jakob Böhmes teilend. „Hier in Dresden“, erzählt er in seinen Erinnerungen¹⁾, „lernte ich zuerst den ausgezeichneten, in vieler Rücksicht bedeutenden Dichter und Maler Runge kennen“.

Für die Erinnerung Steffens war dies Jahr eins der glücklichsten seines Lebens. Er hatte eben seine „Beiträge zur innern Naturgeschichte der Erde“ herausgegeben, ein „Buch“, sagt Haym²⁾, „wie es auch dem Begabtesten nur einmal, nur in der Blütezeit des Lebens zu gelingen pfllegt.“ Durch dies Werk darf Steffens fast als der³⁾ Mitbegründer der Schellingschen Naturphilosophie betrachtet werden. Steffens⁴⁾ sagt selbst in „Was ich erlebte“: „Was ich in dieser Schrift zu entwickeln suchte, bildete das Grundthema meines ganzen Lebens . . .“ „Von meiner frühesten Kindheit an sprach mich die Natur selber als ein Lebendiges an. Sie schloss das Geheimniss eines tiefen Denkprozesses in sich. Sie musste aussprechen, nicht bloss was der Urheber der Natur dachte, auch was er mit dem Denken wollte . . .“ „Es zuerst ausgesprochen zu haben . . . dass die in uns mit Gott freie Persönlichkeit der verborgene Grund aller Natur -Entwicklung, der Endpunkt des ganzen Daseins ist, ward mir vergönnt.“ Und er schliesst sein Buch mit den Worten: „Wem die Natur vergönnte, in sich ihre Harmonie zu finden, — der trägt eine ganze, unendliche Welt in seinem Innern, — er ist die individuellste Schöpfung — und der geheiligste Priester der Natur.“ „In den innersten Tiefen unseres eigenen Geistes“ sucht Steffens als ein Vollbluts-Romantiker den Schlüssel zu den Geheimnissen der Natur.

Mehr brauchen wir nicht von Henrich Steffens zu hören, um zu verstehen, welche Bedeutung er schon um diese Zeit für Runges Lebenswerk gehabt hat, zwar wohl weniger durch persönliche Mitteilung, als indirekt durch Tiecks Vermittlung. Die Naturphilosophie Steffens' — wie die Naturphilosophie der Alten — ist ja schon zum grossen Teil Dichtung und wird, durch Tiecks Geist hindurchgegangen, in noch höherem Grade Dichtung mit phantastischen Zutaten von Jakob

¹⁾ Was ich erlebte. IV. 415f. ²⁾ Haym, 626. ³⁾ Haym, 620. ⁴⁾ Was ich erlebte. IV. 286 ff.

Boehmes Mystik. Das Grundthema Steffens' wird auch das romantische Grundthema in Runge's künstlerischer Selbstentfaltung mit dem bewussten Ziel, eine neue Kunst zu schaffen, wie er diese Grundanschauung in einem Briefe an seinen Bruder Daniel den 7. November 1802 formt:

I, 16 „Ich fühle es ganz bestimmt, dass die Elemente der Kunst in den Elementen selbst nur zu finden sind, und dass sie da wieder müssen gesucht werden; die „Elemente selbst“ aber sind in uns, und aus unserm Innersten also soll und muss alles wieder hervorgehen.“

Als Henrich Steffens Tharandt und Dresden verliess, ging er nach Kopenhagen als Apostel für das Geistesleben der deutschen Romantik. Er war nur wenige Wochen dort gewesen, als er in Adam Oehlenschläger einen „jungen Heiden“ gewann, der sich Steffens und der neuen Lehre mit leidenschaftlicher Begeisterung anschloss. Nach einer flüchtigen Bekanntschaft ging der junge Dichter — „der Mann mit den verborgenen Talenten“, wie man ihn spottweise genannt hatte — zu Steffens in seine phantastisch-poetische Wohnung: Die „Aurora“ oder die „Morgenröte im Aufgang“ von Jakob Boehme mit der aufgehenden Sonne auf dem Titelblatt lag aufgeschlagen auf dem Tisch. Es war vormittags um 11 Uhr. Das Gespräch zwischen den beiden dauerte bis 3 Uhr nachts — 16 Stunden. Nach einem kurzen Schlaf in der Wohnung Steffens' ging Oehlenschläger nach Hause und schrieb ein Gedicht, dessen Rhythmus eine innere Spannung hat, wie von dem raschen und warmen Pulsschlage des Gesprächs. Dies Gedicht war „Guldhornene“ (die goldnen Horne), das der Poesie in den nordischen Ländern ein neues Zeitalter eröffnete. „Ich gab ihn sich selber,“ schreibt¹⁾ Steffens, „er erkannte den eignen inneren Reichthum und ich erschrak fast, als die jugendliche frische Quelle mir gewaltsam entgehröhrte.“

Im selben Jahre begegnen sich Tieck und Runge. Runge und Oehlenschläger haben in sich denselben Kristallisationskern, um sich aus dem Sternennebel der deutschen Romantik zu verdichten: Runge hätte in sich Kräfte gehabt, um etwas Ähnliches für die Malkunst Deutschlands zu werden, wie Oehlenschläger für die nordische Dichtkunst wurde. Man hat darauf aufmerksam gemacht, wie die Namens-

¹⁾ Was ich erlebte, V. 26.

züge des jungen Dichters Adam Oehlenschläger sofort nach der Begegnung mit Henrich Steffens einen anderen Schwung bekommen, wir sehen, wie sein ganzes Wesen schwillt. Auch bei Runge bemerken wir dasselbe Schwellen und dasselbe Hervorquellen — nicht unmittelbar durch die Berührung mit dem Geiste Tiecks; seine Liebe ist es; sein Liebes-Glück nach dem Zweifel und Kampf, das sein Wesen schwellen lässt. Er strahlt vor Glück, auch die sehen es, die dessen Grund nicht kennen. Er schrieb an Daniel um Weihnachten 1802: „Es weiss es niemand, und doch sagen die Leute alle zu mir: „Den sticht recht der Haber;“ ich kann mich nicht verbergen, ich trage ihr Herz in meinem Busen, wie kann's da anders seyn? Ich schmecke es bey jedem Worte, das ich spreche — —.“ „Eben habe ich die Paer singen hören; sie hielt solange den vollen Ton an, und der Bennelli sang immer dazwischen; das heiss' ich auf einem Goldgrund mahlen, und alles, was ich jetzt denke, ist mir immer so . . . Ich fühle, wie Alles bis in die innerste Tiefe hinein in mir auflebt; so ist die Erde in sich lebend und wie Blumen hüpfen die lustigen Töne aus der Tiefe: so das lustige Leben aus den Fingern eines Künstlers.“ —

In dieser Zeit, in dem Übermasse seines Glücks, dämmern die Tageszeiten in seiner Seele auf. In einem weiteren Brief an seinen Bruder schreibt er acht Tage später: „Es ist nicht möglich, dass ihr es durch mein bischen Schreibens einseht, was ich mit dem „neuen Tage“ meyne; ich weiss es auch so deutlich noch nicht, aber ich werde es erfahren, das hoffe ich getrost.“

Die Liebe, die durch den Verlust bei Novalis die Schwermut der „Hymnen an die Nacht“ annahm, schlug bei Runge im Siegesglück in einen Jubelchor an „den Tag“ aus.

Alles klärt sich für ihn in den nächsten Wochen. Alles sammelt sich zu seinem grossen Lebenswerk —: schon Ende Januar 1803 kann er in einem Briefe seinem Bruder „die vier Zeichnungen von den Tageszeiten einigermassen beschreiben“. Und zur selben Zeit, als er in seinem Glück die Ideen zu der grössten Komposition seines Lebens ausformt, denkt er an seine Zukunft, wie er sein „bürgerliches Leben“ praktisch zurechtlegen soll. Das Praktische und das Ideale schlingen sich bei ihm auf eine so anmutig naive Weise ineinander, dass man nicht leicht entdeckt, was das erste und was das zweite ist. In demselben Brief, in dem er zum ersten Mal die vier Zeichnungen beschreibt,

sagt er: „Du siehst wohl, dass, indem ich nur so leichte Decorationen machen wollte, ich wider Willen grade das grösste von Composition hervorgebracht habe, was ich noch gemacht; denn alle vier Bilder gehören genau zusammen und ich habe sie ganz bearbeitet wie eine Symphonie. Ich werde, da ich darin die vier Hauptideen und das Ganze habe, ohne Schwierigkeit die Verbindung durch leichte Arabesken bewirken können. Als Zimmerverzierung wird es eine etwas schwere Kost; das thut aber nichts, denn aus diesen Entwürfen lassen sich nachher mit Leichtigkeit sehr viele kleinere Sachen hervorbringen, und verständlich sind sie mehr, als ich anfangs selbst dachte — —“

Er fängt mit einigen leichten Entwürfen zu Zimmerverzierungen an. Er endigt nicht, bevor er nicht seine ganze christliche Weltanschauung in diese Entwürfe hineingelegt hat. Er will eine Werkstatt wie die alten Künstlerwerkstätten der Renaissancezeit gründen, an die Stelle der Akademien der späteren Jahrhunderte. An Ideen 1. 29 fühlt er sich so reich, dass er sie „sozusagen aus dem Aermel schütteln kann. Nun ist es auch gewiss,“ schreibt er seinem Vater aus Dresden am 13. Januar 1803, „dass meine zwey Hände viel zu wenig sind, um alles auszuführen, was ich machen kann, aber noch gewisser, dass viele talentvolle Menschen in der Welt herumgehen, die nichts thun und nichts zu thun haben. Ich denke also darauf, diese Hände mir anzuschliessen . . . Ich kenne viele junge Leute hier sowohl, wie in Kopenhagen und anderwärts . . . selbst einen meiner alten Lehrer, die mir die Sachen nach meiner Angabe und Zeichnung ausführen würden . . . auch ist grade in Hamburg eine neue Kunstschule im Werke, wo doch wieder Arbeiter erzogen werden, diese würden mir recht in die Hand wachsen, und wie ich dadurch denn wieder ihnen in ihrer inneren Erkenntniss der Kunst und ihrer eignen Fähigkeit förderlich werden könnte, so würde dieses eine Einrichtung in der Weise wie einst die Schule Rafaels . . Es ist nun ganz in der Ordnung, dass, wenn ich nach Hamburg komme, ich von diesem Plane nichts verlauten lasse, sondern ich arbeite so bloss für mein Vergnügen und mahle für mich oder für ganz nahe Freunde ein Zimmeraus, dafür wollten wir schon sorgen, dass das Ding gefallen sollte, und die Leute gehörig reizen, dass sie so etwas auch für sich gemacht wünschten; dazu hätte ich dann aber keine Zeit und thue es am Ende ihnen bloss zu Gefallen und liesse es durch Andre ausführen und so wäre der Anfang gemacht . . .

Und wenn ich nun diese Sachen ausführen lasse, kann ich an meinen grösseren Ideen ruhig und ohne Sorge fortarbeiten und es kommt bey dem ganzen Plan bloss darauf an, dass ich einige Jahre in Hamburg sitzen könne und nicht nöthig habe, davon zu leben, bis es erst zum guten Ton gehört, dass man von meinen Zimmerverzierungen haben muss, und kenne ich schon das Publicum, wie es in dieser Hinsicht angefasst werden muss, recht gut . . . Ueber dieses nun ist das alles der grosse Plan, wie alles sich jetzt so fügen könnte, dass für mich und die Welt der grösste Nutzen vom meinen Arbeiten herauskäme.“

„Die Zimmerverzierungen,“ schreibt er seinem Bruder Daniel, „ja die sind bloss die Leimruthen, womit ich sie — aber in aller Ehrlichkeit — fangen will, dass sie nur erst glauben, es wären bloss die Zimmerverzierungen, hernach aber davon nicht wieder loskommen können . . .“ Durch die Anmut will er sie besiegen, dass er ihnen zuletzt den tiefsten Inhalt seiner Seele auszusprechen vermöge.

II, 200 f

Anfang März 1803 konnte Runge nach Ziebingen reisen, wo Tieck sich seit dem vorhergehenden Herbst niedergelassen hatte, um ihm die Zeichnungen der Tageszeiten — als vorläufige Entwürfe — zu zeigen. Von dieser Zusammenkunft erzählt er seinem Bruder: „Wie ich in Ziebingen Tieck meine Zeichnungen zeigte, war er ganz bestürzt; er schwieg stille wohl eine Stunde, dann meynte er, es könne nie anders, nie deutlicher ausgesprochen werden, was er immer mit der neuen Kunst gemeynt habe¹⁾); es hatte ihn aus der Fassung gesetzt, dass das, was er sich doch nie als Gestalt gedacht, wovon er nur den Zusammenhang geahnet, jetzt als Gestalt ihn immer von dem ersten zum letzten herumriss; wie nicht eine Idee ausgesprochen, sondern der Zusammenhang der *Mathematik*, *Musik* und *Farben* hier sichtbar in grossen Blumen, Figuren und Linien hingeschrieben stehe.“

I, 36 ff

Wir stehen hier bei einem Punkt in Runges und Tiecks Verhältnis, der uns an den innerlichen Zusammenhang zwischen Novalis und Tieck erinnert.

Wo Haym²⁾ von dem Verhältnis Tiecks zu Christentum und Glaube redet, und seine christliche Dichtung mit den „Geistlichen Liedern“ von Novalis vergleicht, sagt er: „Novalis hat keinen Nachfolger und

¹⁾ Vgl. besonders sein Kapitel über „die Farben“ in Tiecks und Wackenroders „Phantasien über die Kunst“. — ²⁾ Haym, 479.

keinen Gleichen gefunden; denn soviel Innigkeit, wie er aufzubieten hatte, um den kritischen Verstand zu entwaffnen, ist Wenigen und zwar am wenigsten Tieck bescheert.“

Aber Runge und seine Bedeutung hat Haym nicht geahnt, in seinem 950 Seiten starken Werk: „Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes“ ist Runges Namen nicht einmal genannt. Runge war der Nachfolger Novalis', nur dass seine Dichterseel e andere Ausdrucksmittel für ihre Innigkeit hatte. Er besass dieselbe Fähigkeit zu voller Selbsthingebung, eine ähnliche, ja wohl gar eine noch grössere Ursprünglichkeit. In den Augen Runges fand Tieck denselben tiefen Grund wieder, wie in Wackenroders Kinderaugen und in dem dunkelglühenden Blick Novalis', den der Schmerz nach innen geöffnet hatte. In solchen ganzen Seelen fand Tieck die Ruhe, die sein müder Gedanke, seine selbstbespiegelnde, selbstauflösende, selbstverzehrende Ironie so tief vermissten. Und seine Seele — voll „Sehnsucht¹⁾ zum Religiösen“ klingt dermassen zusammen mit dem festen Glauben des jüngeren Freundes, dass Runge in Tieck den Fortgeschrittneren und Reiferen sieht. In Tiecks Schwermut, die seine Gedanken von dieser Welt gelöst hat, findet er einen Ausdruck christlicher Überlegenheit; in einem Briefe an einen Freund schreibt er

II, 136 am 4. Aug. 1802: „Tieck ist doch weit reiner und besser als ich; die Liebe zu der Welt ist nicht so tief mehr in ihm, dass sie ihn so regiert, wie mich. Ich sehe es wohl ein, kann es ihm aber nicht nachmachen; ich bin in der Mitte des Lebens; die Gedanken, womit er sich trägt, verwerfen das nicht, aber setzen es herunter, worin ich mit voller Seele die Kunst sehen möchte. Ich werde es auch noch so machen, nur jetzt nicht —.“

In solchen Stimmungen, von Tieck angesteckt, konnte er sogar zur Besorgnis seiner Nächsten mit Äusserungen wie diesen kommen:

II, 223 „Ich wollte, es wäre nicht nöthig,“ schreibt er am 10. Juli 1803, „dass ich die Kunst treibe, denn wir sollen über die Kunst hinaus und man wird sie in der Ewigkeit nicht kennen.“ Aber dies war doch, wie er

II, 233 selbst in einem späteren Brief gesteht, nur „ein vorübergehender Zweifel“; er würde ja „undankbar gegen Gott“ sein, wenn er an seiner Aufgabe in dieser Welt als Künstler zweifle. Für immer aber blieb

¹⁾ Tiecks Schriften, II. Band, S. LXXIII.

die religiöse Grundstimmung seiner Seele; durch sein ganzes Leben hält er die Überzeugung fest, die er in einem Brief an seine Schwester am 3. Sept. 1802 ausspricht: „Die Religion ist nicht die Kunst; die Religion ist die höchste Gabe Gottes; sie kann nur von der Kunst herrlicher und verständlicher ausgesprochen werden.“ In Friedrich Perthes' Lebenserinnerungen¹⁾ heisst es von seinem verstorbenen Freunde: „Mit dem feierlichsten Ernste konnte Runge aussprechen, dass dem Künstler, welcher dahin käme, die Kunst zur Religion zu machen, ein Mühlstein an seinen Hals gehängt und er ersäuft werden müsse im Meere, da es am tiefsten sei.“ II, 143

Wenn Runge, wie wir aus seinen Briefen klar herauslesen, sich nicht stärker von den Brüdern Schlegel angezogen fühlte, so hatte es mehrere Gründe. Der tiefste lag ohne Zweifel in ihrer ethisch-religiösen Lebensauffassung. Welchen Unterschied — von Gottesfurcht und Ernst — zeigt nicht schon Runges Kampf um sein Ideal der Liebe —

Runge schreibt seiner Schwester am 3. Sept. 1802: „. . . das ist nun die so genannte *neue* Partey oder Schule“ (die romantische), „in welcher aber eben auch Böses und Gutes gesondert ist. Sie erkennen die Welt und die Natur, und die Guten unter ihnen erkennen die Offenbarung, so müssen sie sich trennen . . .“ Seinem Bruder Daniel schreibt er am 23. März 1803, nach dem Besuch bei Tieck in Ziebingen: „In der Zeit liegt wohl eine grosse Geburt, und du hast wohl recht, die Schlegel sprechen die Zeit ganz aus, Schlechtes und Gutes, nämlich *die Kraft*, innerlich und äusserlich durch ein ander, gute und böse.“ Hier war es trotz aller gegenseitigen Sympathie — doch kein volles Zusammenklingen, wie zwischen Runge und Tieck. Mit ihren ausgeprägten ästhetischen Interessen hatten die Schlegel auch nicht dieselbe Naturanlage, um das Malerische in tiefer und echter Ursprünglichkeit aufzufassen wie Tieck, der Bruder des Bildhauers Friedrich Tieck und der Mutter des Kunsthistorikers Waagen, der *Dichter* mit dem innigen und umfassenden Naturgefühl, der das Wort „Waldeinsamkeit“ geschaffen hat. Steffens sagt in seinen Erinnerungen²⁾: „Friedrich Schlegel lebte ganz in der Geschichte. Die Natur war ihm völlig fremd, selbst der Sinn für schöne Gegenden schien den beiden Brüdern zu fehlen.“ II, 149 I, 37

¹⁾ Friedrich Perthes' Leben . . . aufgezeichnet von C. Th. Perthes, I. Band, Gotha 1896, Seite 105 f. — ²⁾ Was ich erlebte. IV. 304.

Durch diese Charakteristik der Brüder Schlegel wird es uns klar, dass es in Friedrich Schlegels Naturbegrenzung begründet war, wenn eben er sich zum literarischen Führer des Nazarenentums entwickelte, dieser nach der Vorzeit und der katholischen Kirche gerichteten künstlerischen Sekte, wie denn auch sein Bruder Wilhelm Schlegel eine ausgesprochene *prédilection d'artiste* für den Katholizismus zeigte. Runge blieb in tieferem Sinn Friedrich Schlegel immer ein Fremder. Als dieser im Frühsommer 1802 mit seiner Frau Dorothea Veit nach Paris ging, hatte Runge noch nicht die erste Idee zu seinen Tageszeiten entworfen, und die beiden sahen sich nie wieder. Was in Wackenroder-Tieck noch unentschieden und ungetrennt lag, teilte sich in Friedrich Schlegel (dem literarischen Führer der von der Tradition stramm gebundenen Nazarener) und Otto Runge (dem zielbewussten Begründer einer selbständig-unabhängigen und universellen neuen Kunst). Friedrich Schlegels ganzes Verhältnis zur bildenden Kunst ist eben stark literarisch, nicht wie z. B. das Rumohrs unmittelbar künstlerisch. Wir werden später sehen, wie Friedrich Schlegel in den Europa-Briefen, die doch eben „in Gedanken“ an seinen Freund Tieck geschrieben waren¹⁾, schon von Runges moderner Richtung abrückt.

II, 182

„Ich habe keinen gefunden, der mich so ganz versteht, und den ich so wieder verstehe, wie Tieck“, schreibt Runge seiner Mutter am 18. Dez. 1802. „Und durch unsern Zusammenhang ist er zu meiner grossen Freude weit ruhiger und entschlossener in sich geworden, keine Kunst ergründen und begreifen zu lernen, die nicht in Gott und unserer geoffenbarten Religion kann gegründet seyn.“

Sein Christenglaube ist für Runge nicht nur das Band, das ihn am innigsten mit den Eltern und dem Geschwisterkreise verbindet, sondern auch der starke und sammelnde Mittelpunkt in seinem Leben, der mehreren von den leitenden Romantikern fehlte. Sein Glaube aber ruht ganz auf dem Zentralen des Christentums, erhaben über jede konfessionelle Einschränkung. Seine Denkart kommt klar zum Ausdruck in den Briefen an Pauline Bassenge, wo er mit liebevollem Ernst ihre Furcht zurückweist, dass er katholisch werde: „... man sagt sehr abgeschmackterweise, ich sey Katholisch; das ist nun aber heutzutage gleich der Fall,

II, 256

¹⁾ Vgl. Brief von Fr. Schlegel, datiert Paris, 13. Sept. 1802, Holtei, Briefe an L. Tieck III, 324.

sobald man einen Menschen antrifft, der wahrhaft an der Religion hängt und es nicht verbergen mag und kann, wenn er darauf zu sprechen kommt, wieviel sie ihm ist . . Ich bin ein schwacher Mensch, aber Gottes Macht wohnt nicht in einem Tempel und seine Herrlichkeit kann nicht in ein System durch des Menschen Verstand gemacht, eingeschlossen werden . .“

Selbst in unseren Tagen hat man bei Runge katholisierende Neigungen gewittert, zum Teil auf so losen und unhaltbaren Gründen, wie dem, dass Runge — der Norddeutsche — in dem Märchen „von dem Fischer un syner Fru“ die Frau zum Papst emporsteigen¹⁾ lässt. — —

Haym²⁾ schreibt von Novalis: „Keinen Augenblick werden wir vergessen dürfen, dass dieser Mann, ungeachtet seiner intensiv poetischen Begabung, mit gesunden Sinnen, mit kräftigem Verstand, mit reinem Pflichtgefühl in der Wirklichkeit, in den prosaischen Anforderungen des Lebens stand. Er gehörte nicht zu jenen unseligen Naturen, die sich durch ihr Phantasieleben das gewöhnliche Leben verleiden oder zerstören . .“

Etwas ähnliches gilt in noch höherem Grade von Runge. Wie er sogar dazu bereit war, die Kunst vorläufig aufzugeben, um in Handelsgenossenschaft mit seinem Bruder Daniel zu treten, als es erforderlich wurde, so waren die praktischen Geschäfte seiner übrigen Brüder ihm auch nichts Gleichgültiges und Fremdes. Nach einer Reise in seine Heimatstadt Wolgast, die er aus Dresden mitten in seinem Liebeskampfe unternommen hatte, schrieb er seinem Bruder am 28. Juli 1802: „Ich muss II, 142
euch doch einiges von dem erzählen, was mir noch in Mecklenburg u. s. w. begegnet ist. Wir haben Neddemin, Davids vorige Pachtung, abliefern helfen, wobey ich der Secretair gewesen bin; auch haben ich und Karl taxirt, unter anderen *den Honig* . . . Hernach bin ich noch express

¹⁾ Vgl. Reinhold Steig (der übrigens Runges Bedeutung als Romantiker vollkommen zu würdigen weise) in seiner Abhandlung „Zur Entstehungsgeschichte der Märchen und Sagen der Brüder Grimm“ in Brandls und Toblers Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteratur 107. Bd., Seite 280 (1901). Sogar in den norwegischen Volksmärchen, die allerdings keine romantisch-katholisierenden Tendenzen kennen, kommt öfters der Papst vor. In Ulrich Jahns Volksmärchen aus Pommern und Rügen (also eben aus Runges Gegend) 1891, 1. Band, No. 42, S. 228 ff. findet sich eine Redaktion des Märchens, wo die Frau auch verlangt, Papst zu werden. Vgl. weiter unten S. 52 f.

²⁾ Haym, 353.

nach Ramelow mit Karl gewesen, um die Erdbeeren und die Kirschen zu taxiren. Auch waren wir am letzten Tage noch alle drey zum Friedländer Pferdemarkt. Von Jacobs Schwiegervater habe ich den Auftrag hier 20—30 Schaaf zu kaufen; treibe ich die hin, so werde ich mich wohl in Berlin nicht lange aufhalten können, will mir aber dann von Schwester Helwig die fetten Schweine kaufen, da kann vielleicht auf dem Rückwege in Berlin was mit zu machen seyn. Unsre Schwester liess mich bis Fürstenberg fahren, wo ich ihr noch drey Fässer Butter auf Lieferung verkauft habe.“

Ein Freund Runges, der ihm in den letzten Lebensjahren nahe stand¹⁾, sagt von ihm: „an dem teilnehmenden und tüchtigen Manne und frohen Gesellschafter, der überall, besonders in mechanischen Dingen, gewandt war, hatte auch das bürgerliche Leben einen überaus willkommenen Genossen“.

Überhaupt scheinen die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts ganz besondere Bedingungen enthalten zu haben, um bei vielseitig begabten Naturen die höchst eigentümliche Vereinigung unendlich elastischer Phantasie mit einem lebhaften Wirklichkeitssinn zu entwickeln — —

Durch Tieck strömte die ganze Fülle der Gedanken der Romantik auf Runge ein, als Tieck durch äussere und innere Erlebnisse auf einen religiösen Grundton am tiefsten gestimmt war und seine Schwermut in der christlichen Mystik Jakob Böhmes Ruhe suchte. Durch die Beredsamkeit seiner Improvisatorennatur, durch die einzige Fähigkeit seiner Freundschaftskunst, sich in andere hineinzuleben, hat das vielseitige Instrument Tiecks mit allen gleichgestimmten Saiten Runges zusammengeklungen. Wie ein volles Orchester hat die Romantik Tiecks ihn durchdrungen und seiner Seele den Farbenton gegeben, eben als das Leben selbst in dem Liebesfrühling durch den Geist Runges sein Gebrause von Tönen wallen liess. Durch Tieck, ihren Dichter, hat die Frühromantik Runge zu ihrem Maler geweiht, die Intensität seines Geistes — die Innigkeit erhöht — und seine Spannkraft zu unendlicher Ausdehnung gestärkt — ihn aber auch durch ihre Nebel getrübt. In dem Brief an seinen Bruder nach dem Besuch in Ziebingen, wo Runge von dem

¹⁾ Johann Georg Rist's Lebenserinnerungen. Herausgegeben von G. Poel, Gotha, Perthes 1880, II. Theil, S. 45. Lichtwark hat mich auf diese Quelle aufmerksam gemacht.

Eindrücke erzählt, den die vier Zeiten auf Tieck gemacht hatten, schreibt er weiter: „Er war ganz tiefsinnig geworden, er fühlt sich jetzt so nichts, die bestimmt ausgesprochene Wahrheit der Farben, der Grundbegriffe des Glaubens, und die Festigkeit meines Glaubens, womit ich zu Werke ginge, damit müsse ich alles überwinden, was sich in den Weg lege; diese Festigkeit, die so bis in die Practik hinein regulair fortgehe, dagegen müsse er sich wie nichts vorkommen“. Und zuletzt sagt Runge: „Dass ich mit Tieck in allem am nächsten zusammenkomme, ist kein Zufall, sondern es muss so seyn; ich bin gleichsam die executive Gewalt, die Arbeit ist mir angeboren und ich bin nicht glücklich, wenn ich nicht hervorbringen kann. Ohne Tieck würde ich mich vielleicht in die Practik und die Virtuosität vertiefen und darin verlieren, wie es ja sogar Rafael zuletzt getan; und ohne mein Aussprechen könnte Tieck sich in seinem Gemüth verlieren; darin sind wir einig.“

I, 86

Runge hat einen klaren Blick für die schwachen Seiten der Dichterpersönlichkeit Tiecks. Er nennt sein Gemüt „weich, schwankend und nicht bestimmt“ — vermisst bei ihm die plastisch gestaltende Kraft und hebt seinen Mangel an Konzentrationsvermögen hervor, diesen verhängnisvollen Mangel, der so grosse Partien von der Dichtung Tiecks gleichgültig und langweilig macht.

Runge erzählt, dass er im Spätherbst 1802 oft mit Tieck draussen auf dem Linkschen Bade gewesen sei, wo „mitunter göttliche Sachen aufgeführt wurden, wie die Teufelsmühle . . und das Donauweibchen. Neulich Abends haben wir uns die Scenen alle verbessert und den Effect noch vergrössert; T. schlug mir vor, wir wollten einmal so ein Stück zusammen schreiben, so dass nichts als lauter Effect hinein käme und die Zuschauer immerfort in allergrösster Neugier erhalten würden . . Wir haben einige Abende ordentlich schon Kupfer zu solchen Sachen gezeichnet. Es werden ordentlich alle heurigen Meynungen symbolisch dargestellt, vorzüglich geht's aber über uns selbst her — —. Es hat auch jemand kürzlich gesagt, das Donauweibchen sey „unmoralisch“; das ist doch beynahe, als wenn man von einem Ochsen sagt, er sey unhöflich“.

II, 158 f

Erfrischend wirkt es, zu sehen, wie Tieck hier auch einmal Runge in die romantische Selbstironie hineinführt. Überhaupt war das Gemüt Runges von der Natur aus nicht weniger für Lustigkeit als für Ernst gestimmt. Es wird in der Biographie Friedrich Perthes' von ihm gesagt, dass er „voll Lust und Humor . . munter, reizend, witzig“ war.

Vgl. II, 45

In dem Verhältnis Tiecks und Runges zum Volksmärchen haben wir einen Massstab, der nicht zuverlässiger sein kann, um die plastische Gestaltungskraft beider auf Tiecks eigenem Gebiete der Dichtkunst zu ermessen. Tieck erfasst das Märchen musikalisch, stimmt es auf die schwimmende träumende Tonart seiner weichen Seele. In subjektiver Empfindsamkeit romantisiert er das Märchen. Runge gibt sich dem Märchen hin und geht in seine Wunderwelt mit der Unbefangenheit eines Kindes, auf einmal naiv — in voller Selbsthingebung geniessend — und zur selben Zeit mit reifem, künstlerischem Bewusstsein von dem Schönheitswerte des Märchens, eben wenn es in seiner echten, unmittelbaren Ursprünglichkeit erfasst wird. Denn „an einem rechten Volksliede, Ballade, Märchen u. s. w. hängt eine geistige Färbung, wie die Staubbäden an den Blumen“, schreibt Runge — 24. Januar 1806 — seinem Jugendfreund Buchhändler Zimmer, in einem Brief mit Danksagung für „Des Knaben Wunderhorn“ . . . „Herder hatte Recht, dass die Melodien dabey gehören . . . ; sollte es nicht dasselbe mit dem Dialekt seyn . . . , und sollte man nicht . . . grade das Flüchtige, ich möchte sagen die Blüthe, in welcher sie einem erscheinen, festzuhalten suchen!“ In demselben Briefe schickt er schon die zwei plattdeutschen Märchen „Von dem Machandelboom“ und „Von dem Fischer un syner Fru“. Er will sie nicht nur im Dialekt haben, sondern er sagt ausdrücklich: „vorzüglich wäre nie zu vergessen, dass die Sachen nicht gelesen, sondern erzählt werden sollten“. Runge ist sich nicht bewusst, die Märchen anders wiedergegeben zu haben, als er sie gehört hat; er sagt dies schon in seinem Brief an Zimmer: „Man findet sie selten so vollständig und ich habe mich bemüht, sie so aufzuschreiben, wie sie sich anhören“. Und ein Paar Jahre später, im Jahre 1808, als er Arnim die Erlaubnis gibt, die beiden Märchen in der Einsiedlerzeitung zu veröffentlichen, schreibt er: „Ich wüsste nicht, wie ich etwas dagegen haben könnte, dass Sie die beiden Märchen drucken liessen, die Ihnen so gut wie mir gehören, da es bloss Zufall ist, dass ich sie vollständig zu hören bekam“.

Nichts anderes hat er gewollt, als sie mit voller Treue wiedergeben, mit wachsamem Ohr für jeden charakteristischen Zug, aber selbstverständlich auch die vollkommenste Form bewusst erstrebend: in ihrer eigenen echten Ursprünglichkeit mit künstlerischer Meisterschaft, ganz wie die Brüder Grimm später die deutschen Kinder- und Hausmärchen wiedererzählt haben.

Jakob Grimm selbst hat Runges Art zu erzählen als mustergültig aufgestellt¹⁾. In einem Brief an Clemens Brentano vom 22. Januar 1811 bespricht er seinen „Plan wegen Herausgabe eines altdeutschen Sammlers, der auf nichts als mündliche Tradition ausgehen soll“. Vor Tieck als Mitarbeiter warnt er ausdrücklich. Von Runge aber heisst es in seinem Entwurf zu einer „Aufforderung an die gesammten Freunde deutscher Poesie und Geschichte“: „Sowohl in Rücksicht der Treue als der trefflichen Auffassung wüssten wir kein besseres Beispiel zu nennen, als die von dem seeligen Runge in der Einsiedlerzeitung gelieferte Erzählung vom Wachholderbaum, plattdeutsch, welche wir unbedingt zum Muster aufstellen und woran man sehen möge, was in unserem Feld zu erwarten ist.“ Runge wurde der vollkommen unabhängige und vollkommen ebenbürtige Mitarbeiter der Brüder Grimm als Wiedererzähler der deutschen Volksmärchen, weil seine Künstlerbegabung eben diese plastische Gestaltungskraft besass, die nichts anderes ist als die innere Seite des Zentralnervs seines Geistes: des visuellen Sinnes: und weil er selbst so viel echte Ursprünglichkeit und derbe norddeutsche Volkstümlichkeit in seiner unverfälschten Natur bewahrt hatte. In diesem Sinne war Otto Runge ein echter Sohn seiner Mutter, von deren Sterbebette eine Verwandte in Wolgast²⁾ noch zu erzählen weiss: Eine Nachbarin kommt, um sie zu sehen, als eben die Scheideglocken läuten. Die Kranke fragt, wer gestorben sei; die Nachbarin nennt den Namen eines in Wolgast wenig beliebten Mannes. „Ach Gott“, sagt die alte fromme Frau, „denn möt ick ja hüt noch mit den Hundsfott tausahm (zusammen) för de Himmelsdör stahn.“ Am Abend desselben Tages, den 31. März 1812, ist sie um 7 Uhr entschlafen.

Der entscheidende Einfluss Tiecks auf das Lebenswerk Runges ist eine feststehende Tatsache. Mit alledem aber, was er von künstlerischer und dichterischer Anregung Tieck verdankt, gehört doch Runge ganz sich selbst. Die beiden sind in vielen Punkten einander kongenial; Runge aber ist der stärkere Geist, und die Gedanken Tiecks gewinnen

¹⁾ Siehe Reinhold Steigs Abhandlung: Jakob Grimms Plan zu einem Altdeutschen Sammler in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, Berlin 1902, S. 134. Vgl. seine Abhandlung in Brandls und Toblers Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen 110, S. 10.

²⁾ Frau Pauline Scherping, eine Grossnichte des jüngsten Bruders Runges.

in Runges Geist neue Kraft und lebendige Gestaltung. Die romantische Grundauffassung Tiecks gibt ihm den ersten Antrieb, mit allem Alten zu brechen, um eine neue Kunst zu gründen. Und wenn er die Grundlage für diese neue — echt malerische — Kunst in der „Landschaft“ findet (in einem neuen mystisch-romantischen Sinne des Begriffes), dann ist es nach seiner eigenen Aussage wieder Tieck, von dem er auch diese Anregung hat. Und Tieck ist es auch, der mehr als jeder andere die Kritik Runges gegen die Einseitigkeit der antikisierenden und vorherrschend plastischen Ideale Goethes und seiner Weimarer Freunde schärft. — Aber alle gemeinschaftlichen Gedanken bekommen im Geiste Runges eine ausgeprägte Eigenart durch seine Künstlerbegabung und seine Künstlerpraxis. Sie bekommen durch diese Strahlenbrechung ein eigentümliches reiches und funkelndes Leben und wie wir sehen werden, auch eine — Entwicklung.

Runge fertigte die ersten Entwürfe zu den „Tageszeiten“ im Januar 1803, die beiden ersten waren „der Morgen“ und „der Abend“. Am 31. Juli hatte er die Umrisszeichnungen zu sämtlichen vier Kompositionen für die Kupferstecher fertig —

Die Tageszeiten Runges sind als eine Art Blumensprache gedacht, auf der einen Seite aus seiner unendlichen Blumenliebe und seinem Licht- und Farben-Symbolismus, auf der andern aus der christlichen Mystik Jakob Böhmes hervorgegangen.

Tieck, der Entdecker Jakob Böhmes, und dessen romantische Freunde fanden in der Theosophie Böhmes nicht nur religiöse und philosophische Tiefen; auch seine phantastische Mystik zog sie mit unwiderstehlicher poetischer Zauberkraft an. Novalis dankt Tieck¹⁾ in einem Brief, weil er ihn Jakob Böhme kennen gelehrt habe: „Man sieht durchaus in ihm den gewaltigen Frühling mit seinem quellenden, treibenden, bildenden und mischenden Kräften, die von innen heraus die Welt gebären. — Ein echtes Chaos voll dunkler Begier und wunderbarem Leben — einen wahren, auseinandergehenden Microcosmus.“ Diese Worte von Novalis klingen wie eine Ouvertüre zu den „Tageszeiten“ Runges. Runge hat nicht allein wesentliche Grundideen der Mystik Böhmes zu seinem Lebenswerk herbeigeht; die Werke Böhmes

¹⁾ Holtei, I. 307.



De WORTEL of MOEDER
der
PHILOSOPHIA ASTROLOGIA en THEOLOGIA



F. A. S. C. R. D. S. S. S.
By Fredrick Vorster Boeckverkeper 1686



Der Morgen, nach der Originalzeichnung in der Hamburger Kunsthalle.



Der Abend, nach der Originalzeichnung in der Hamburger Kunsthalle.



Die Nacht, nach der Originalzeichnung in der Hamburger Kunsthalle.

haben ihm sogar — in der Lilie — das Hauptsymbol seiner Licht-Idee gegeben: das Licht in „dem Morgen“ und „dem Tage“ wie eine Licht-Lilie von der Erde gen Himmel emporsteigend, in „dem Abend“ wieder in den Schoss der Nacht zurücksinkend.

Durch die Schriften Böhmes geht, wie ein öfter wiederholter Refrain, ein Lobgesang an das Heil und die Gnade: „eine Lilie blühet über Berg und Thal in allen Enden der Erde — Wer da suchet, der findet. Amen.“

Das Symbol ist auf verschiedene Weise als Titelkupfer in alten Ausgaben seiner Werke abgebildet. Vor allem ist das Symbol in einer holländischen Ausgabe von 1686 für „den Morgen“ Runges unmittelbar zurechtgelegt. Wir haben hier die Erdkugel gegen „die Morgenröthe im Aufgang“, und eine Lilie in die nackte Erde gepflanzt. In andern Ausgaben sehen wir um das Symbol der Dreieinigkeit Genien auf Wolken schwebend, — dasselbe Motiv, das Runge als Krönung seines „Morgens“ verwendet hat.

Die Lilie als Symbol des Lichtes, — die weisse Lilie in ihrer Blüte, der Ausdruck für den mystischen Dreiklang: Licht, Liebe, Leben, dieser Gedanke kommt aus dem Innersten der Seele Runges im Jubel seines Liebesglücks. Er fühlt seine Seele wie eine Blume. Er sieht die ganze Welt wie eine Blume — — Die Welt eine Blume — der Tag eine Lilie, die Nacht der Mohn — diese Idee trägt das Dichterwerk seines Lebens, seine Symphonie an „die Tageszeiten“, ein Werk, das als Dichterwerk — in der eigentümlichen Blumensprache Runges — aufgefasst, die ausgeprägteste romantische Dichtung der Frühromantik genannt werden kann.

II. 220

Durch die Vorlesungen Steffens' in Kopenhagen — kaum einen Monat oder zwei, bevor Runge die Idee zu seinen „Tageszeiten“ erfasste — geht dieselbe Idee: „Das Licht umfasst mit seinem Glanze alles Lebendige; die ganze Erdkugel scheint eine Blume zu sein, die ihre vielfarbigen Blätter öffnet, athmet am Tage sein Leben aus und schliesst sich in der Nacht“.

Die Worte, die Novalis in den Mund Jakob Böhmes gelegt hat, in dem Gedicht an Tieck, wo er ihn zum Vollzieher des Vermächtnisses des grossen Mystikers weiht, wurden durch Tieck nur indirekt erfüllt.

Runge wurde der Vollzieher:

„Verkündiger der Morgenröthe,
Des Friedens Bote sollst du seyn;

Sanft, wie die Luft in Harf' und Flöte,
Hauch ich dir meinen Athem ein.

Gott sei mit dir! Geh hin und wasche
Die Augen dir mit Morgenthau;
Sei treu dem Buch und meiner Asche
Und bade dich im ew'gen Blau —“

II, 530 Als Tieck dreissig Jahre später seine Novelle „Eine Sommerreise“ schrieb, war er selbst ein anderer, als damals, da er mit Novalis und Runge mitten in dem „neuen Frühlingsleben“ um die Jahrhundertwende stand; jene Zeit lag für ihn in nebeliger Ferne. Und doch wusste er die Bedeutung der Tageszeiten Runges noch zu würdigen. „Dieser lebenskräftige Runge“, schrieb er, „hat in seinen Tageszeiten . . . etwas so Originelles und Neues hervorgebracht, dass es leichter ist, über diese vier merkwürdigen Blätter ein Buch zu schreiben, als über sie in Kürze etwas Genügendes zu sagen. Es war eine Freude, diesen gesunden Menschen diese Zeichnungen selbst erklären zu hören, und zu vernehmen, was er alles dabey gedacht“.

I, 48 Tiecks und Runges Plan, gemeinschaftlich eine poetische Erklärung zu verfassen, kam nicht zur Ausführung. Aber die „hinterlassenen Schriften“ Runges, die sein Bruder so gewissenhaft sammelte, bergen eine Fülle von Äusserungen, die Licht auf das Dunkel seiner Bildersprache, oder besser seiner Bildersymphonie, werfen. Es würde sich lohnen, diese zu sammeln und zu ordnen, um sie als erläuternden Text einer neuen und getreueren Wiedergabe der Originalzeichnungen beizugeben. Denn die Tageszeiten Runges enthalten für jeden, der sich bei der Einseitigkeit der herrschenden Kunstansichten noch eine gleichklingende Saite bewahrt hat, immer eine eigentümliche fesselnde Poesie, und schon Goethe liess ihnen ja eine unparteiische und warme Würdigung zu Teil werden, wenn er auch „das Abstruse“ in ihnen¹⁾ weniger erfreulich fand.

II, 307 Als Runge ihm die vier Umrissstiche geschenkt hat, schreibt er ihm in seinem Dankbrief vom 2. Juni 1806, dass sie ihm sehr viel Ver-

¹⁾ Siehe „Goethe und die Romantik“, Briefe, herausg. von C. Schüddekopf und O. Walzel. Schriften der Goethe-Gesellschaft 13. S. 287.

gnügen gemacht hätten. Zwar wünsche er nicht, dass die Kunst den Weg verfolge, den Runge eingeschlagen hat. Er glaube auch nicht die sinnvollen Bilder eben ganz zu verstehen, aber er verweile doch gern dabei und vertiefe sich öfter in ihre geheimnisvolle anmutige Welt. Das waren keine leeren Redensarten, denn als er am 10. Nov. 1806 an Runge schrieb, hatte er die Absicht, eins seiner Zimmer mit den vier Tageszeiten, mit Runges Silhouetten-Bildnis und „einem ganzen Garten“ von Blumensilhouetten auszustatten, die Runge ihm auf seine Bitte¹⁾ schenkte, als eben „der unglückliche Vierzehnte einbrach“ (die Schlacht bei Jena). Auch wenn die Besprechung der Tageszeiten in dem Programm der Weimarer Kunstfreunde für 1807 nicht aus Goethes²⁾ eigener Feder, sondern von Heinrich Meyers herrührte, so ist sie doch ganz im Sinne seiner Auffassung. Schon in dem Brief an Runge vom 10. November sagt Goethe: „Sie erlauben, dass wir auch von dieser Arbeit (den Blumensilhouetten) in unserem Neujahrs-Programm eine freundliche Erwähnung thun“. Im Programm heisst es von den „Tageszeiten“: „Niemand von Gefühl wird seyn, dem diese Blätter zur guten oder schlimmen Zeit nicht zur Erheiterung und Erquickung dienen“. Und weiter: „Wäre es möglich, dass der Künstler aufgefordert würde, in grösserem Massstabe mit Ölfarbe diese Werke aufzuführen: so würde gewiss daraus für die Gegenwart ein grosser Genuss, und für die Nachwelt ein würdiges Denkmal unseres deutschen Zeitsinnes entstehen . . .“ —

Runges nächste Freunde in dem ersten, entscheidenden Jahre seines Dresdner Aufenthalts waren ein junger Architekt (namens Schäfer) und der junge Musiker Ludwig Berger (der spätere Lehrer Mendelssohns). „Wir halten unsere drey Künste gegen einander“, schreibt Runge im September 1801 einem Freunde, „und durch Verknüpfungen von solchen Ideen entstehen neue, die am Ende etwas produciren.“ Am 26. März 1802 schreibt er seinem Bruder, er sei mit keinem der jungen Leute über Kunst so einverstanden, wie mit Berger. Dieser gebe ihm Unterricht in der Musik, Runge unterrichte ihn in der bildenden Kunst, „verstehst sich alles nur im Theoretischen“, aber er wisse recht gut, „welch ein Vorteil

¹⁾ Runge schreibt seinem Bruder am 8. Juli 1806: „Du siehst aus Goethes Brief, was er begehrt (Ausgeschnittenes, Silhouette); es ist doch ein rechtes grosses Kind darin, welches das Spielen ordentlich wie ein Geschäft treibt; was will man dagegen machen?“

²⁾ Es ist nicht in Goethes Werke (Kürschner) aufgenommen.

es für einen Künstler ist, in andern Künsten auch zu Hause zu seyn, und wieviel reiner und klarer selbst die Begriffe über das ganze menschliche Streben werden, denn die Künste sind die treuesten Spiegel des Zeitalters und der Meynung des Geschlechts“.

II, 220 Zu den Eindrücken, die für Runges Lebenswerk von bleibender Bedeutung waren, gehörte auch ein Besuch in Meissen im Frühsommer 1803, zusammen mit dem jüngeren Hardenberg, einem Bruder des verstorbenen Novalis. Der alte gotische Dom erregte seine höchste Bewunderung. „Bey der Meissener Kirche“, schrieb er seinem Bruder, „ist mir ein Gebäude für meine Bilder recht wieder eingefallen; auf die Art müsste es eigentlich seyn. — Wenn sich die Leute bey den Kirchhöfen vor der Stadt Hamburg irgendwo doch so eine Capelle wollten bauen lassen, und mir den Auftrag geben, das sollte doch noch ein Gebäude werden . . . am Ende erfinde ich noch eine neue Baukunst, die aber gewiss mehr eine Fortsetzung der Gothischen, wie der Griechischen wäre — —“

I, 36 Die Eurythmie, die die Baukunst mit der Musik verbindet, die „stumme Musik“ der Architektur, wollte er selbst in seinen „Tageszeiten“ verwenden, wie auch die künstlerisch bewusste Synästhesie, die musikalisch-malerische Doppelempfindung Tiecks, die zwar erst durch die Farbe in ihrer ganzen Fülle heraustönen sollte, doch aber schon in den Umrisszeichnungen sich überall als Ziel kundgab. Kein Wunder, dass Tieck so mächtig ergriffen war, als Runge ihm in Ziebingen die Entwürfe vorlegte. Er sah eben schon in diesen unfertigen Umrisszeichnungen die neue Kunst, die er erträumte; er sah die grosse Idee eines Gesamtkunstwerkes — wie es ihm vorschwebte, sich verwirklichen: hier sei der „Zusammenhang der Mathematik — d. h. der architektonischen¹⁾ Eurythmie, — der Musik und der Farben sichtbar in grossen Blumen, Figuren und Linien hingeschrieben“ worden.

Die Synästhesie Tiecks und Runges (die eine ihrer Wurzeln in Böhmies Mystik hat) ist doch immer eine bewusste ästhetisch-künstlerische Synästhesie, nicht eine tatsächliche, die Eindrücke mehr oder weniger abnorm vermengende Doppelempfindung, eine Art Halluzination. Auf der einen Seite ist diese bewusst künstlerische Synästhesie begründet

¹⁾ Für Tieck selbst enthält zwar das Wort Mathematik ohne Zweifel einen viel weiteren Begriff mit einem mystisch kabalistischen Sinn.

in der physiologischen und psychologischen Verwandtschaft der Ton- und Farben-Empfindungen (in der „Gütergemeinschaft der Sinne“, wie man es ausgedrückt hat), auf der andern in der Ideenassoziation, wenn z. B. die Flöte in Zerbino's Zaubergarten singt: „Unser Geist ist himmelblau, Führt dich in die blaue Ferne“. Der bewusste Zweck der künstlerischen Synästhesie ist die Bereicherung und die Vertiefung der ästhetischen Eindrucksfähigkeit des Kunstwerkes. In direktem Verkehr mit der Natur, vor ihrer Fülle von Leben, von Schönheit und Stimmung werden unsere Sinne nicht vereinzelt, sondern gemeinschaftlich in Anspruch genommen. Die Malerei dagegen wendet sich nur an das Auge, wie die Musik an das Ohr. Alle Einzelkünste sind daher auf die Zauberkraft der Ideenassoziation hingewiesen, wenn sie den Eindruck des Kunstwerkes steigern wollen. Und so hat die künstlerische Synästhesie, die ohne jedes „Komödiantentum der Empfindung“ mit Takt und echtem Gefühl die geheimnisvollen Wirkungen der Doppelempfindung verwendet, volle ästhetische Berechtigung. Die Romantiker in ihrem bewussten Streben nach unendlicher Ausdehnung und vertiefter Innigkeit sahen in der Synästhesie die künstlerischen Mittel, die engen Grenzen der Einzelkünste und des Einzelkunstwerkes zu sprengen.

Dieselbe Auffassung der Synästhesie scheint auch hinter den phantastisch-romantischen Worten Tiecks in den „Phantasien über die Kunst“ im Kapitel von den Farben zu liegen. Sie ist die eigentliche Logik der schwärmerisch wilden Idee, die er hier entwickelt: „Zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gewiss ein verbrüderetes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich eine Seele hat. Wenn dann die Melodie erklingt, so zucken gewiss neue Lebensstrahlen in dem Bilde auf, eine gewaltigere Kunst spricht uns aus der Leinwand an, und Ton und Linie und Farbe dringen in einander, und vermischen sich mit inbrünstiger Freundschaft in eins. Dann hätten wir wohl die Kunst als Gegenstück zur Natur, als höchst verschönerte Natur, von unserer reinsten und schönsten Empfindung eingefasst vor uns.“

In einer sehr gut orientierenden Abhandlung¹⁾ über die Synästhesie Tiecks neigt Ottokar Fischer entschieden zu der Meinung, Tiecks Doppelempfindung sei etwas anderes und mehr als diese bewusst ästhetische

¹⁾ Über Verbindung von *Farbe und Klang*. Eine literar-psychologische Untersuchung, in *Dessoirs Zeitschrift für Ästhetik*, II. Band 1907, S. 501 ff.

Doppelempfindung allein; sie sei „eine tatsächliche Doppelempfindung“, eine mehr oder weniger abnorme Disposition der Sinne und des Geistes, die man mit einer gewissen schamhaften Scheu in ihrer wahren Wirklichkeit verbirgt, wenn man einmal diese krankhafte Neigung hat. Tieck hatte zwar ein sehr reizbares Nervensystem. Aber die Gründe, die Ottokar Fischer für seine Annahme anführt, scheinen nicht überzeugend.

Für die Synästhesie der Kunst Runges ist es wertvoll, eine Äusserung von Runges Freund Klinkowström zu besitzen, die entschieden für eine vollkommen normale und ästhetisch berechnete Synästhesie bei Runge spricht. II, 365 „Wenn ich die Töne in einer Parallele damit (mit den Farben) annahm“, schreibt er Runge am 4. Januar 1808, „so meynte ich das in der Eigenschaft des Sinnes, da alle unsere Sinne von dem Centrum unseres Seyns ausgehen, daher in Verhältniss zu einander stehen, wie die Strahlen eines Sternes gemeinschaftliche Sphären durchdringen. Dieses Verhältniss würde das Analoge zwischen Farben und Tönen geben, wovon du aber wenig halten wolltest“. Dass die letzten Worte nicht in absolutem Sinn zu nehmen sind, bedarf keiner näheren Erwähnung. Finden wir doch auch in den „hinterlassenen Schriften“ Runges I, 168 f ein Bruchstück mit der Überschrift „Über die Analogie der Farben und Töne“. Aber Klinkowströms Worte bezeugen, dass bei Runge von einer abnormen Vermengung der Empfindungen keine Rede sein kann.

Eine Äusserung Runges in einem späteren Brief vom 27. Sept. 1809 II, 388 bestätigt unsere Auffassung. „Die Analogie des Sehens“, schreibt er, „oder der Grunderscheinung aller Sichtbarkeit, mit der Grunderscheinung des Gehörs, führt auf sehr schöne Resultate für eine zukünftige Vereinigung der Musik und Mahlerey, oder der Töne und Farben“, eine Weissagung, die durch Wagners romantische Oper gewissermassen erfüllt worden ist. —

Auf Tiecks bewusst künstlerische Synästhesie sind Runges Tageszeiten wie eine Symphonie musikalisch aufgebaut. Die Blumen und die christlich-mittelalterliche Mystik Jakob Böhmes geben ihm die Leit-motive. Er selbst behandelt seine Idee musikalisch, und musikalisch-symphonisch will er auch sein Werk aufgefasst sehen.

I, 47 f In einem Brief aus Dresden vom 26. Juni 1803, als er sich schon sehnt, die vier Bilder zu malen, „wenn auch nur zuerst als Skizzen“ sagt er: „Es ist der, der eine grosse Idee durch zusammengesetzte

Symbole oder Hieroglyphen ausdrücken . . will, genötigt, die Hieroglyphen als blosse Worte, die er schon längst verstanden hat, anzusehen und frischweg damit, wie der Musikus mit seinem Instrument, ohne Bewusstseyn der Griffe, zu agiren; will er nun auch noch alles einzelne selbst geniessen und Andern jede Note erklären so versperret er sich die lebendige Kraft des Bildens“.

Die Blumen-Idee beherrscht die ganze Komposition, ihr entstammt die Mehrzahl der einzelnen Tonwerte. Ende des Jahres 1807, als er hoffte, die Bilder endlich einmal malen zu können, schrieb er einem jungen Künstler: „Diese lebhaftige Beweglichkeit in den Formen der Blumen und Gewächse, die von ihrer ersten Keimung bis zur Reife der Frucht wie ein Epos darin sich offenbart, ist der genaue Zusammenhang, der durch die analoge Veränderung der Vier Tages- und Jahreszeiten sie mit unserem eigenen *Leben, Wachsen* und *Würken* in Verbindung bringt, welchen Zusammenhang ich wie eine einzige Blütenentfaltung in der Vollendung meiner *Bilder* (der *Tageszeiten*) darstellen möchte“.

I, 338 f

Das erste Bild, der Morgen, ist der Lilie Jakob Böhmes gewidmet, der Licht-Lilie, die aus den dunkelsten Tiefen der Erde bis in das ewige Licht des Himmels hineinblüht, — begleitet von den hellen spröden Tönen der Rohrpfefe, der Triangel, der Guitarre und der Flöte¹⁾.

Das Gegenbild, der Abend, ist der Rose gewidmet, — der Blume, die auf dem Dornenstrauche blüht. Die halb geöffneten Rosen, die aus den Knospen der hinaufsteigenden Lilie herunter fielen, die Morgenwolken anzündeten, blühen nun voller auf und füllen die untere Hälfte des Blattes, während hoch oben hinter Mohnblättern hervorschwebend die Nacht ihren Sternenmantel über die Welt breitet. In das lichte zarte Spiel der Triangel, der Rohr-Flöte und der Guitarre mischen sich der schmetternde Freudenruf der Trompeten und Posaunen und der tiefhimmelblaue Ton des Waldhorns. Die Licht-Lilie sinkt, der Morgenstern ist Abendstern geworden, und die Rosen „küssen sich mit Tönen“.

I, 61

In einem Brief an Tieck hat Runge selbst die Stimmung dieses Blattes angegeben: „Dann sinkt (im Abend) in die dunkle Angst der Welt die Sonne, und die Natur jauchzt auf in dem entzückten Moment, es scheint sich die Verkörperung auflösen zu wollen in den tönenden

1) Siehe Seite 56ff.

unendlichen Raum; nach oben aber kommt die Mattigkeit in der Hoffnung“. Die letzten Worte führen uns in die Tiefen der Mystik Runge, die nur der Schlüssel seiner Farbensymbolik uns eröffnen kann. Dieser Schlüssel lässt sich in aller Kürze so andeuten: das ewige Licht habe sich mit der vergänglichen Materie verbunden, durch die finstern Erdenstoffe sei die Undurchsichtigkeit der Farben entstanden, was aber von Licht ist, sehne sich nach seiner ewigen Lichtquelle zurück.

Von den vier Blättern ist „der Tag“ zuletzt entworfen. Diese Komposition erhält auch einen eigentümlichen Charakter, dadurch, dass die Blumen hier verhältnismässig mehr im Hintergrund stehen, um die Menschenwelt hervortreten zu lassen. In einem Brief an den Bruder vom 22. Februar 1803 hat Runge selbst den Tag so geschildert: I, 35f „Ich habe da nun oben die Lilie durch einen Kornblumenkranz gesteckt; die Sonne sehen wir am Tage nicht an, wir sind im Bilde selbst und freuen uns der Lebendigkeit unsrer lieben Mutter Erde und ihrer Fülle und Gaben. So sitzt denn die Mutter unten in einer Nische, deren Rand von Aprikosen, Kirschen, Johannisbeeren, Pflaumen und Weintrauben ist. Unten zu ihren Füßen quillt das lebendige Wasser heraus. Vor ihr trennen sich die beiden Geschlechter am Tage zur Arbeit und zum Leben, zwischen ihnen blühen zwey Vergissmeinnicht, welche die Trennung aussprechen; auf beiden Seiten sind nun neben den Figuren Brennesseln, dann bückt sich auf jeder Seite eines, um ein Veilchen zu pflücken, wobey sie sich nach einander umsehen, weiter kommt eine grosse Distel und vor dieser steht eine Glockenblume (auf der anderen Seite eine Hyacinthe), an welcher ein Kind wie läutend steht. Hinten wächst neben der Laube zu beiden Seiten eine blaue Iris, deren Schilf sich über der Laube zusammenbiegt, wo in der Mitte zwey Kinder die Mahlzeit zusammen halten. Hinter allem diesen schiesst auf der weiblichen Seite Flachs, auf der männlichen steigen Kornähren auf. — Ich habe jetzt in allen Bildern das schwerste, den reinen Zusammenhang, überstanden. . . die Rahmen finden sich von selbst.“

Die Nacht beschreibt Runge in einem früheren Brief an I, 32 seinen Bruder auf folgende Weise: „Unten steht in der Mitte eine aufgeschlossene Sonnenblume. Auf den Seiten beugen sich Feuerlilien heraus. Ueber der Sonnenblume giebt's so kleine Sternblumen, die wie gelbe Funken davon fliegen; über diesen drey Feuerblumen, und zwey Büsche Nachtviole beschliessen als der Rauch zu



Der Tag, nach der Originalzeichnung in der Hamburger Kunsthalle.



Schattenbild.

beiden Seiten diese Flammen. Ueber dem Rauch fliegen ein Paar Engel, welche das Bild in der Hälfte bedecken. — Unten sitzen auf jeder Seite eine Gruppe von Kindern eingeschlafen, und hinten ganz im Dunkeln liegen zwey Schlafende, wo aus der Finsterniss Aurikeln wie Eulenaugen heraussehen, Fingerhutsblumen, die so ein schief Maul ziehen, Storchschnäbel, Distelköpfe und allerley wunderliche Gestalten. — Auf der Mitte des Bildes steigt nun wieder als weibliche Gestalt die Nacht aus einer Mohnpflanze hinauf; die Mohnblumen bilden zu jeder Seite von ihr einen grossen Bogen, vier hängen rechts und links vorne herüber und auf jeder Blume sitzt ein Knabe, der still und schnurgrade vor sich weg sieht; alle sind sie ganz en face und ernst, über jedem steht ein Stern; so dass diese obere Regularität ganz den Eindruck macht, wie das Himmelsgewölbe. — . .“

Die Nacht ist stumm. Die Genien oben, „die richtenden Sterngeister“, schweigen alle feierlich. Auch das Gegenstück hat keine muscizirenden Knaben. In „dem Tage“ ist die Lilie ohne Figuren — sagt Runge — „weil wir in die Sonne doch nur Abends und Morgens hineinsehen können, d. h. wo die Erde sich durch das Rothe dem Lichte nähert“.

In keinem der Blätter fühlen wir wohl stärker als eben in der Nacht, wie weit in diesen Entwürfen die künstlerische Wirkung hinter der poetischen Absicht zurückgeblieben ist. Die Blumenwelt unten, „die Träume der Nacht“, wie Runge sie nannte, wirkt fast wie ein Herbarium. Sie gibt uns eine ungefähre Vorstellung von dem aus Blumensilhouetten zusammengestellten Ofenschirm, den Goethe von Runge als Geschenk erhielt¹⁾. Recht seltsam berührt fühlen wir uns von der romantischen Empfindung, wenn wir lesen, was Runge aus wahren Gefühl heraus an einen Freund schrieb (20. April 1803): „Wie ich vorgestern an *der Nacht* II, 212 arbeitete, trat's mir wie das jüngste Gericht so lebendig vor den Sinn, dass mir vor meinem eigenen Gefühl zu grauen anfang. Das ist recht der Triumph der Seele über den Körper, dass sie, wenn alles zusammenstürzt, ruhig stehen bleibt und die innerste Lust bis zum Entsetzen daran findet. —“

Von der symbolischen Farbenstimmung, die er den vier Bildern zu geben meinte, spricht er schon in der ersten Beschreibung, die er

¹⁾ Meinem Gefühle nach haben die Blumensilhouetten Runges gewöhnlich erst dann ihr volles Leben, wenn sie als Einzelexemplare betrachtet werden.

I, 32 seinem Bruder schickt: „Wie diese beiden Bilder (Morgen und Abend) nun nur den höchsten Begriff von der Lilie und Rose auszudrücken suchen und beide nur die rothe Farbe aussprechen, so kommen dann zwey, welche das Blaue und Gelbe ausdrücken. Das Blaue beherrscht nach meiner Ansicht den Tag (das Blau des Himmels) und das Gelbe die Nacht . . .“, — wenn „die heiligen¹⁾ Kronleuchter“ über uns angezündet werden, um ein Wort von Novalis zu gebrauchen.

I, 68 Eine reichere Vorstellung von den Farbenwirkungen, die Runge in den vier Bildern erzielte, erhalten wir aus der kurzen Beschreibung in dem Brief an Schildener drei Jahre später: „Das erste (*den Morgen*) bitte ich Sie, ungefähr in dem Effect zu betrachten, wie die Sonne, die sich aus dem Morgennebel heraufhebt; so dass der Kugelabschnitt der Erde sich wie ein ferner Berg vor der Morgenröthe im Nebel wälzt; die Gestaltung vorn nur als eine Arabeske zu dem Hintergrunde darauf anspielend. — Das zweyte (*der Tag*), ein reiner Sonnenschein bey heiterm Himmel, wo der Blütenstaub in der Luft webt und sich regt, und die Blumen ihre Existenz in einander erweitern möchten und in einander äusserlich die Wurzel finden, und so das Leben ungesehen unter ihnen verrinnt und sie vertrocknen. — Das dritte (*der Abend*) sollte in den Farben hinten so zusammenkommen, als wenn die Abendröthe mit dem Mondschein am Himmel gleich helle ist, so dass sich beider Schein begegnet; die Farben der Blumen und die Töne der Instrumente würden dieses nachahmen. — Das vierte (*die Nacht*) sollte unten in Feuer brennen, das aus Blumen bestände, die in den stillen Schlafenden gesammelt wären, welche von Rauch und Thau bedeckt liegen, der Liebe und des Schutzes gewiss, die von oben kommen, erwartend die Klarheit des Unendlichen, das über uns ewig und ruhig ist, und aus welchem von neuem im ewigen Cirkelschlag alles *aufblühen, zeugen, gebären* und wieder *versinken* wird. — Die Rahmen sind Beziehungen ferner und näher, und Uebergänge von dem einen Bilde zum andern.“

„Lassen Sie sich aber nicht in diesen wenigen Linien halten, sondern schweiften Sie in Gottes Namen darüber hinaus, mir ist's schon recht und gönne es Ihnen gern, was in jeder Stimmung Ihnen einfallen mag,

¹⁾ Schon die Kronleuchter in Runges Tag, durch den er das blaue Himmelsrund symbolisieren will, lenkt den Gedanken auf die Kronleuchter Novalis'. Vgl. „Die Lehrlinge von Sais“ in Tiecks und F. Schlegels Ausgabe von Novalis' Schriften, II, S. 65.

und welche Variationen Sie in sich selbst darüber machen, oder wie Sie sich vorstellen, dass es noch seyn könnte.“

Die christliche Mystik Jakob Böhmes, die Runge das Symbol der Lilie eingegeben hat, spricht sich in den Arabeskenrahmen noch deutlicher als in den Bildern aus; seine Bildersprache wirkt hier stellenweise mit der Aufdringlichkeit einer Predigt.

Im Geistesleben der Zeit steht Runge als Kampfgenosse des unkünstlerischen Schleiermacher da, um für die Wiederbelebung des religiösen Sinnes durch die Kunst zu kämpfen. Schon ehe sich die Idee der Tageszeiten in seiner Phantasie klar ausgebildet hatte, schrieb er an Tieck: „So ist es auch nicht anders möglich, als dass diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden müsste, denn daher muss sie kommen, und das muss der feste Grund davon seyn, sonst fällt sie zusammen, wie das Haus auf dem Sande“. Ein halbes Jahr später, mitten in der Arbeit an den Tageszeiten, schrieb er an seinen Bruder: „Ich will dir sagen, wie es gehen wird mit den vier Zeichnungen. Die etwas von der Christlichen Religion halten, nur etwas ernsthaft, wenn sie auch noch so ohne Kenntniss und Einsicht in Hinsicht der Kunst sind, werden es doch verstehen; aber alle, die aufgeklärt sind, werden's verdrehen, die Probe hab' ich in Händen“.

I, 27

II, 213

Seit seinem innigen Verkehr mit Tieck sind Runges Briefe (an seinen Bruder Daniel und an Tieck selbst) auf jeder Seite mit Tieck-Böhmescher Mystik gefärbt. Aus dieser und aus den Ideen der Neptunischen Geologie Werners, die ihm durch Steffens-Tieck zugeführt wurden, entsteht in seiner Phantasie eine ganze Kosmogonie, ein alles umfassendes Welt-Epos.

Selbst auf die Gefahr hin, uns in den phantastischen Urwäldern der Romantik einen Augenblick zu verirren, müssen wir uns in diese Briefe noch eine Weile vertiefen, denn sie gehören zu den bedeutendsten literarischen Aktenstücken der Zeit. Nicht nur offenbart sich in ihnen in Klarheit und Fülle die künstlerische Ideenwelt Runges, sie zeigen uns auch die romantische Empfindung in ihrer ernstesten und echtsten Art, wenn auch oft recht schwärmerisch phantastisch angehaucht.

Die erste künstlerische Gestaltung der Gedankenwelt, die ihm die Tieck-Böhmesche Mystik eröffnete, war nicht die grosse symphonische Komposition der Tageszeiten, sondern die Idee eines andern Bildes, das er seinem Bruder folgendermassen erwähnt: „Das Bild soll eine

I, 19

Quelle werden im weitesten Sinn des Wortes: auch die Quelle aller Bilder, die ich je machen werde, die Quelle der neuen Kunst, die ich meyne, auch eine Quelle an und für sich“. Schon früher hatte er seinem Bruder die Voraussetzungen des Bildes gegeben und ihm auseinandergesetzt, wie er zu einer neuen einheitlichen Kunstanschauung gekommen war. Aus der tiefsten Tiefe des Gemüts müsse das Kunstwerk geschöpft werden: aus „unserer Ahnung von Gott und der Empfindung unser selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen“. Von dieser Empfindung ausgehend habe der Maler zuerst den Gegenstand zu suchen, um dann sein Kunstwerk in logischer Reihenfolge, durch die Komposition, die Zeichnung, die Farbengebung u. s. w. im Ton zur höchsten Vollendung zu bringen. Nach seiner Meinung könne schlechterdings kein Kunstwerk in dem echten und ewigen Sinne des Wortes entstehen, wenn der Künstler nicht von diesen ersten Momenten an — „unserer Ahnung in Gott und der Empfindung unser selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen“ — ausgegangen sei.

„Ein Kunstwerk“ aber, sagt er, „was aus diesen ersten Momenten entspringt, und in seiner Vollendung auch nur die Composition erreicht, ist mehr werth, als jede Künsteley, die bloss von der Composition, ohne das Vorhergehende, angefangen, und wenn sie auch bis zum Ton völlig durchgeführt ist, und es ist klar, dass ohne das erste die übrigen Theile bis zum Ton gewiss nicht in den Zusammenhang und die Reinheit können gebracht werden. In dieser Folge kann also die Kunst nur wieder erstehen; hier aus dem innern Kern des Menschen muss sie entspringen, sonst bleibt sie Spielerey; hier entstand sie bey Rafael, Michelangelo Buonaroti, und Guido und Mehreren. Nachher, sagt man, ist die Kunst gefallen; was ist das anders, als dass der Geist entwichen war? — Annibal Caracci u. s. w. fingen nur noch bey der Composition an, und Mengs bey der Zeichnung; unsre jetzt lärmmachenden Leute sind nur noch bey dem Ton.“

„Wenn ich jene Stufenfolge so ansehe, und sie anwende auf's Leben, und sehe so einen geputzten Herrn, der auch weiter nichts kann, als Fransch parliren und der sich doch im Schwung zu erhalten weiss, fällt mir unwillkührlich ein: *der ist bey dem Ton*. Die ganze Stufenfolge ist ja auch im menschlichen Leben so, und „selig sind, die reines Herzens sind, denn sie werden Gott schauen.“

„Und was soll nun herauskommen bey all' dem Schnickschnack

in Weimar, wo sie unklug durch die blossen Zeichen“ — einer abgestorbenen Kunst — „etwas wieder hervorrufen wollen, was schon dagewesen? Ist denn das jemals wieder entstanden? Ich glaube schwerlich, dass so etwas Schönes, wie der höchste Punct der historischen Kunst war, wieder entstehen wird, bis alle verderblichen neueren Kunstwerke einmal zu Grunde gegangen sind, es müsste denn auf einem ganz neuen Wege geschehen, und dieser liegt auch schon ziemlich klar da, und vielleicht käme bald die Zeit, wo eine recht schöne Kunst wieder erstehen könnte, *das ist in der Landschaft*“ . . . „Ich fühle es ganz bestimmt, I, 16f dass die Elemente der Kunst in den Elementen selbst nur zu finden sind, und dass sie da wieder müssen gesucht werden; die „Elemente selbst“ aber sind in uns, und aus unserm Innersten also soll und muss alles wieder hervorgehen“.

„Zuerst bannten die Menschen die Elemente und die Naturkräfte in die menschliche Gestalt hinein, sie sahen nur immer im Menschen sich die Natur regen; das ist das eigentliche historische Fach, dass sie in der Historie selbst nur wieder jene mächtigen Kräfte sahen: das war die *Historie*; das grösste Bild was daraus entstand, war das jüngste Gericht (von Michel Angelo); alle Felsen sind zur menschlichen Figur geworden, und die Bäume, Blumen und Gewässer stürzen zusammen“.

„Jetzt fällt der Sinn mehr auf das Gegentheil. Wie selbst die Philosophen dahinkommen, dass man alles nur aus sich heraus imaginirt, so sehen wir oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die *Landschaft* entstehen, denn alle Thiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabey thut; so dringt der Mensch seine eignen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt Alles Bedeutung und Sprache. Dass die Gestalten ausser uns nichts sind, will ich dir erklären: „Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenklos, und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nasen. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele. — Und Gott der Herr pflanzte einen Garten in Eden gegen dem Morgen, und setzte den Menschen drein, den er gemacht hatte“. Und weiterhin: „Denn als Gott der Herr gemacht hatte von der Erden allerley Thier auf dem Felde und allerley Vögel unter dem Himmel, brachte er sie zu dem Menschen, dass er sehe, wie er sie nennete, denn wie der Mensch allerley lebendige Thiere nennen würde, so sollten sie

I, 24 heissen.“ „... Ich meyne, dass man das so nehmen könnte: welchen Geist der Mensch in sie legte, den sollten sie haben. Das wäre denn so erst die rechte Blume, denn ich nehme auch an, dass die Blumen dabey gewesen sind, und nun, dünkte ich, müssten wir es einmal erst erforschen, was wohl noch für ein Name darin sitzt“.

I, 17 „... Die Freude, die wir an den Blumen haben, das ist noch ordentlich vom Paradiese her. So verbinden wir innerlich immer einen Sinn mit der Blume, also eine menschliche Gestalt, und das ist erst die rechte Blume, die wir mit unsrer Freude meynen. Wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, dass dann erst die rechte Landschaft entstehen muss, als völlig entgegengesetzt der menschlichen oder historischen Composition“.

„Die Blumen, Bäume und Gestalten werden uns dann aufgehen und wir haben einen Schritt näher zur *Farbe* gethan! Die Farbe ist die letzte Kunst und die uns noch immer mystisch ist und bleiben muss, die wir auf eine wunderlich ahnende Weise wieder nur in den Blumen verstehen. — Es liegt in ihnen das ganze Symbol der *Dreyeinigkeit* zum Grunde: Licht oder weiss, und Finsterniss oder schwarz, sind keine Farben, das Licht ist das Gute, und die Finsterniss ist das Böse (ich beziehe mich wieder auf die Schöpfung); das Licht können wir nicht begreifen und die Finsterniss sollen wir nicht begreifen, da ist den Menschen die Offenbarung gegeben und die Farben sind in die Welt gekommen, das ist: blau und roth und gelb. Das Licht ist die Sonne, die wir nicht ansehen können, aber wenn sie sich zur Erde, oder zum Menschen neigt, wird der Himmel roth. Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der *Vater*, und roth ist ordentlich der *Mittler* zwischen Erde und Himmel; wenn beyde verschwinden, so kommt in der Nacht das Feuer, das ist das Gelbe und der *Tröster*, der uns gesandt wird — auch der Mond ist nur gelb. —“

In romantisch unklarer Schwärmerei meinte Runge sich in einer eigentümlichen Blumensprache ganz aussprechen zu können, wenn er nur die Genien, „die Jungen“, wie er sie nannte, vorläufig zur Hilfe nähme.

Wir wollen ihn wieder selbst reden lassen:

I, 8ff „Nun ist es mir denn seit einiger Zeit ordentlich wie ein Licht in der Seele aufgegangen, und ich will sehen, ob ich dir meine weitläufigen Empfindungen kurz und deutlich genug mittheilen kann“.

„Ich dachte einmal so an einen Krieg, der die ganze Welt umkehren

könnte, oder wie so einer eigentlich entstehen müsste, und sahe eben gar kein anderes Mittel — . . . als den jüngsten Tag, wo die Erde sich aufthun und uns alle verschlingen könnte, das ganze menschliche Geschlecht, so dass auch gar keine Spur von allen den Vortrefflichkeiten heutigen Tages nachbliebe.“

„Diese Gedanken entstanden bey mir aus einigen betrübten Äusserungen von Tieck, da er neulich krank war, über die Verbreitung der Cultur, die auch auf den jüngsten Tag hinausliefen ich dachte an die verschiedenen Religionen, wie sie entstanden und zu Grunde gegangen wären, und es fiel mir wieder eine Bemerkung von Tieck auf, dass grade dann, wann ein Zeitalter zu Grunde gegangen gewesen, immer die Meisterwerke aller Künste entstanden seyen es war mir in die Augen springend, aus dem was gewesen war, dass nach dem höchsten Punct in jeder Kunstepoche (z. B. nach der Bildung des Olympischen Jupiters und nach der Hervorbringung des jüngsten Gerichts)“ — von Michel Angelo — „jedesmal die Kunst gesunken, sich aufgelöset, und einen ganz andern höchsten, fast noch schönern Punct wieder erreicht habe; ich fragte mich: sind wir jetzt wohl wieder daran, ein Zeitalter zu Grabe zu tragen?“

„Ich verlor mich in Staunen, ich konnte nicht weiter denken; ich sass vor meinem Bilde (Triumph des Amors) und das, was ich zuerst darüber gedacht, wie es in mir entstanden, die Empfindungen, die in mir jedesmal beym Monde, oder beym Untergange der Sonne aufsteigen, dieses Ahnen der Geister, die Zerstörung der Welt, das deutliche Bewusstsein alles dessen, was ich von jeher darüber empfunden hatte, gingen meiner Seele vorüber; mir wurde dieses feste Bewusstseyn zur Ewigkeit: Gott kannst du hinter diesen goldnen Bergen nur ahnen, aber deiner selbst bis du gewiss, und was du in deiner ewigen Seele empfunden, das ist auch ewig, — was du aus ihr geschöpft, das ist unvergänglich; hier muss die Kunst entspringen, wenn sie ewig seyn soll. — Wie es nun weiter in mir ergangen, in wiefern ich aus diesen verworrenen Gefühlen mich herausgearbeitet und sie zu reguliren gesucht, das höre nun; was dann noch weiter gekommen, und was sonst noch zur Erklärung gehört, davon hernach.“

„Wenn der Himmel über mir von unzähligen Sternen wimmelt, der Wind saust durch den weiten Raum, die Woge bricht sich brausend in der weiten Nacht, über dem Walde röthet sich der Aether, und die

Sonne erleuchtet die Welt; das Thal dampft und ich werfe mich im Grase unter funkelnden Thautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt von Leben, die Erde lebt und regt sich unter mir, alles tönert in einen Accord zusammen, da jauchzet die Seele laut auf, und fliegt umher in dem unermesslichen Raum um mich, es ist kein unten und kein oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende, ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt, in dem alles lebt und würrt: hier ist das Höchste, was wir ahnen — Gott!“

„Dieses tiefste Ahnen unsrer Seele, dass Gott über uns ist, dass wir sehen, wie alles entstanden, gewesen und vergangen ist, wie alles entsteht, gegenwärtig ist, und vergeht um uns, und wie alles entstehen wird, seyn wird und wieder vergehen wird, wie keine Ruhe und kein Stillstand in uns ist; diese lebendige Seele in uns, die von ihm ausgegangen ist, und zu ihm kehren wird, die bestehen wird, wenn Himmel und Erde vergehen, das ist das gewisseste deutlichste Bewusstseyn unsrer selbst und unsrer eignen Ewigkeit.“

„Wir empfinden, dass ein unerbittlich Strenges und fürchterlich Ewiges, und eine süsse ewige und gränzenlose Liebe, sich hart und im heftigsten Kampfe einander entgegenstehen, wie Hartes und Weiches, wie Felsen und Wasser; wir sehen diese beiden überall, im Kleinsten wie im Grössesten, im Ganzen wie im Einzelnen: diese beiden sind die Grundwesen der Welt und in der Welt gegründet, und kommen von Gott und über diesen ist allein Gott. Sie stellen sich bey dem Anfang eines jeden Dinges, das von Gott kommt, das im Menschen und in der Natur gegründet ist, fest und im heftigsten Kampf einander entgegen. Je roher sie sich einander entgegenstellen, je weiter ist ein jedes Ding von seiner Vollendung, und je mehr sie sich vereinigen, desto mehr nähert jedes Ding sich seiner Vollendung. Nach dem höchsten Punkte dieser Vollendung kehrt der Geist zu Gott zurück, die leblosen Grundstoffe aber zerstören sich in einander im innersten Kern ihres Daseyns; dann vergehen Himmel und Erde, und aus der Asche entwickelt sich von neuem die Welt und jene beiden Kräfte erneuern sich wieder rein, und vereinigen und zerstören sich auf's neue. Diesen ewigen Wechsel der Dinge empfinden wir in uns, in der ganzen Welt, in jedem leblosen Dinge, und in der Kunst — . . . “

„Diese Empfindung des Zusammenhanges des ganzen Universums mit uns; dies jauchzende Entzücken des innigsten lebendigsten Geistes

unsrer Seele; dieser einige Accord, der im Schwunge jede Saite unsers Herzens trifft; die Liebe, die uns hält und trägt durch das Leben, dieses süsse Wesen neben uns, das in uns lebt und in dessen Liebe unsre Seele erglüht: dies treibt und presst uns in der Brust, uns mitzuthellen, wir halten die höchsten Punkte dieser Empfindungen fest und so entstehen bestimmte Gedanken in uns . . . “

„Es muss dir, und jedem auch, heimlich so seyn, wenn du an einer Quelle oder an einem Bach liegst, wo es recht stille umher ist, und es rieselt und rauscht nun über den Steinen, und die Blasen zerspringen, und die muntern Töne, die so aus der Tiefe des Felsens und des Bornes kommen, als wenn sie sich nun lustig in die weite Welt wagen, jeder Ton kennt seine Blume und spielt um den Kelch und wiegt sich in den Aesten der Bäume, es muss einem so vorkommen, als wenn diese Steine die Finger der Nymphe wären, und sie spielte bloss mit dem Wasser und entlockte der Harfe diese muntern Töne. Die Blasen gleiten durch ihre Finger und es hüpfen muntre Kinder heraus, wenn sie zerspringen, und gleiten in das Schilf hinab, und die Lilie steht im höchsten Licht, die Rose sieht von unten hinein in den Kelch und die weisse Lilie erröthet von dem glühenden Kuss. Sieh', so freut sich die Welt des Lichts, das Gott ausgehen liess, sie zu trösten. Recht in dem Mittelpunkt der Erde, da sitzt die arme Seele und sehnet sich zum Licht, wie wir uns hineinsehen. So gestaltet sich die Erde wie das Embryo im Ey, und wann die grosse Geburt der Welt vorsich geht, dann wird sie erlöst werden. Und, wie Jacob Böhme meynt, der Teufel hat die Erde verbrannt und nun die Seele da eingeschlossen, aber die Barmherzigkeit Gottes währet ewiglich, und Gott sprach: es werde Licht! Denn Gott war vor dem Licht, und ist grösser als das Licht, und das Licht war vor der Sonne, denn das Licht ist die Nahrung der Sonne; und das Licht scheint in die Finsterniss und die Finsterniss begriffen es nicht; da gab Gott den Menschen die Farbe, und das lustige Leben quillet aus der Tiefe des Brunnens, und nun gebietet die Erde die Menschenkinder und wir haben seinen Tag gesehen und gehen lustig auf der Erde herum; innerlich sehnen wir uns zum Licht, und unsre liebe Mutter in der Erde hält uns fest und wir können es nicht lassen, die Erde zu lieben, und sie grüsst uns in jeder Blume und wir erkennen sie und hören ihre Stimme, und wie die geoffenbarte Religion uns die Dreyeinigkeit erschliesst, so erschliesst sie uns die Dreyeinigkeit der Farbe . . . “ —

I, 19 f

Erst in den vier Tageszeiten oder den vier Lebensaltern — nicht in der Quelle — erhielt diese neue Ideen-Welt Runges ihre Gestaltung. In einer hieroglyphischen Bildersprache, wesentlich aus Blumen und Genien zusammengesetzt, wollte er alles ausdrücken: Leben und Tod, Licht und Finsternis, Gutes und Böses, Zeit und Ewigkeit, Schöpfung, Erlösung und Vollendung, als Krönung die Symbole der Dreieinigkeit. Auch diese sollte zuletzt im Dreiklang der Hauptfarben symbolisch ausgedrückt werden.

Der ewige Kreislauf ist schon in dem Arabeskenrahmen des ersten Blattes dargestellt in dem Ewigkeitskreis, aus dessen Zentrum (Jakob Böhmes Urfeuer) der Lebensfunke herausblitzt. Aus der dunklen Erdentiefe fliegt die gefangene Seele in die Wurzeln der Blumen; wiegt sich in dem Kelch der gelben Wasserlilie auf den Wellen; spielt mit den Staubfäden der (roten) Amaryllis, und wird von der weissen Lilie wieder in den Himmel zurück getragen.

Weil der Tag und seine anmutige Hauptgruppe: die Mutter Erde mit ihren Kindern — das Erdenleben in seiner vollen Blüte darstellt und das Menschenleben in seiner Kraft symbolisiert, hat Runge in dem Arabeskenrahmen unten einen schwebenden Cherub gesetzt, der das verlorene Paradies der Kindheit mit seinem Flammenschwert hütet. Zu beiden Seiten des Rahmens versucht vergeblich „ein Junge“ auf einer Königskerze in den Himmel hinaufzuklettern. Was die irdische Kraft nicht aus sich selbst vermag, das schenkt die göttliche Gnade: die Passionsblume hebt ihn in den Himmel hinein, Flügel sind herausgewachsen und er kann die himmlische Rose des wiedergefundenen Paradieses küssen.

Der letzte Zug des Arabeskenrahmens leitet über zum nächsten Blatt, zum „Abend“, „wo die Erde sich durch das Rothe dem Lichte nähert“: Darum hat Runge den „Abend“ durch die Rose, die auf dem Dornstrauch blüht, dem Heiland und der Erlösung gewidmet, wie er ihn im „Morgen“ im Symbol der Licht-Lilie als das Licht der Welt, als das „Wort“ der Schöpfung dargestellt hatte. Erst die Hieroglyphen des Rahmens: oben das Lamm Gottes von Sonnenstrahlen umkränzt, unten die Dornenkrone, das Kreuz und der Kelch erklären uns den religiösen Sinn. Die Aloe auf jeder Seite mit ihrem „bittern“ Saft, der wie Blutstropfen herunterfällt, soll Symbol des Leidens sein, der Junge, der, auf Veilchen stehend, mit dem blühenden Rittersporn stolziert, soll den streitenden

Glaubenshelden bedeuten. Die Gesuchtheit dieser Bildersprache, die mit der Absichtlichkeit eines Wortspiels wirkt, hat schon Tieck in seiner „Sommerreise“ gerügt.

Die Sonnenblume, die der Engel dem Glaubenshelden entgegenhält, kehrt auch auf dem nächsten Blatt wieder als Mittelpunkt der träumenden Blumenwelt, das heisst in der Poesie der Blumensprache ausgedrückt: die Sonne ist der innigste, tiefste Traum, den die Nacht träumt. In der Nacht wird der ewige Kreislauf geschlossen, und auf's neue wieder eröffnet. Die Nacht ist das Tohu Wabohu, das Chaos, aus dessen dunkler Tiefe alles geboren wird: die empfangende Mutter¹⁾ der Welt. Die Taube, die über ihrem Kopf in einer Strahlenglorie schwebt, ist der Geist Gottes, der auf dem Wasser schwebte, — wir sehen, wie sich die Erde als ein Gebirge von Steinen und Krystallen leise hebt, um noch einmal die Blüte zu tragen, die die Nacht träumt (der Neptunismus Werners).

Die Nacht ist auch die Vollendung, wo sich die Ewigkeit hinter den „richtenden Sternegeistern“ in unendliche Tiefen verliert. Entfesselt schwingt sich die Seele in den Himmel zurück. Das wird im Arabeskenrahmen ausgedrückt: die Blumen sind von der Erde gelöst, frei schweben sie im Raume, von geflügelten Gefässen emporgetragen, und die Blumen-genien — der Dreiklang der blauen Kornblume, der roten Rose und der gelben „Totenblume“ — schwingen sich zurück zu ihrer Quelle, zum ewigen Licht.

In einem romantisch schwärmerischen Brief an Tieck in Rom zwei Jahre später, worin er den mystischen Sinn seiner Farbensymbolik zu erklären sucht, verfolgt er die Tageszeiten, „bis in der Nacht an's Licht kommt, was das Licht vertragen kann, und wo das Saamenkorn vergangen ist im Glauben; so trennen sie dann die Geister von den Blumen, und Licht und Ton beschauen sich in einander einig und getrennt in einem Wesen.“ Der Zusammenhang zeigt, dass der Tag hier der Farbenton, die Farbe sei, „die Blume des Daseyns“, wie Runge sie nennt. Aus der dunklen Tiefe der Erde in das Licht des Himmels zurück, — der ewige Rhythmus des Weltalls, — das ist der Text der Jahreszeiten, I, 61

¹⁾ Diese Gestalt hat den Charakter einer Madonna als Himmelkönigin. (Vgl. Daniel Runges Bemerkung II. 536). Diese Gestalt als Beweis für bewusst katholisierende Tendenzen bei Runge aufzufassen, wäre doch gesucht. Vgl. oben S. 49.

ein Lobgesang an Gott, ein Siegesgesang der Liebe und des Lebens, das Runges kämpfender Christenglaube mit Ewigkeits-Hoffnung krönte.

Wir können uns schwer eine Vorstellung davon machen, was die „Tageszeiten“ — in ihrem poetischen Gehalt — für Runges romantische Zeitgenossen bedeuteten. Als die Radierungen 1807 auf Goethes Anregung veröffentlicht wurden, schrieb Görres in seinem begeisterten

II, 535 Kommentar: „Das ganze ist eine Erscheinung solcher Art, dass man sie, wie *Jean Paul* sagt, eigentlich durch nichts als einen Freudenruf beglücken sollte.“

Einen tiefen Ausdruck für die Würdigung Runges hat Clemens Brentano gefunden. Er hat Runge nie persönlich gekannt. In seinen Briefen an Runge, alleim Todesjahre Runges geschrieben (1810), versichert Brentano Runge nicht nur seiner eigenen Liebe, er grüsst ihn auch von seiner Schwester Bettina und seinen Schwägern Arnim und Savigny.

II, 414 „Diese recht vortrefflichen Menschen“, . . . schreibt er, „haben Sie alle auch so lieb, wie ich, und ich wünsche nichts mehr, als dass Sie sie einmal kennen lernen.“ Er suchte die Mitarbeiterschaft Runges für seine „Romanzen von der Erfindung des Rosenkranzes“, und schrieb ihm:

II, 398 „Das Ganze möchte sich einer Folge mit Arabesken da verflochtener Gemälde vergleichen, wo die Gestalt unaussprechlich ist, und wo das Symbol eintritt, wo die Gestalt blüht oder tönt.“ Treffender, kongenialer hätte er die unaussprechliche musikalische Poesie der romantischen Kunst Runges nicht charakterisieren können. Nach dem Tode Runges verfasste Brentano in Prosa und Poesie über ihn einen Nekrolog, mit dem Heinrich von Kleist eine ganze Nummer der Berliner Abendblätter füllte, und für dessen schön ausgedrückte Gedanken Wilhelm Grimm¹⁾ Brentano in einem Brief dankte. In diesem Nekrolog ist Runge nach der Bedeutung seines Genies, das die Zukunft in sich trug, gewürdigt worden:

II, 552 er habe in Runges Gesinnung, in allem, was er von ihm gesehen, gelesen, gehört, das eigentliche Wesen der Kunst geahnt, „die Kunst“, sagt Brentano, „die uns verloren ist, und die er in sich abgespiegelt fand“. Und doch hatte Clemens Brentano, wie überhaupt die meisten zeit-

¹⁾ Reinhold Steig: Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe. Berlin und Stuttgart. Spemann 1901. S. 285 f. — Im Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm wird die Kunst Runges mit Wärme erwähnt.

genössischen Bewunderer Runges, keine der künstlerischen Leistungen gesehen, die uns die Grösse seiner Begabung darlegen (mit Ausnahme der Tageszeiten). Was die Romantiker vor allem in Runges „Zeiten“ bewunderten, das war die Poesie seiner Kunst: „so hat Runge,“ sagt Brentano, „doch zuerst gezeigt, dass die Arabeske eine Hieroglyphe ist, und ihre Verknüpfung eine ebenso tiefsinnige Bildersprache der stummen, mahlenden Poesie, als das Werk der Poesie selbst eine gesprochene seyn soll“. Es war der Dichter in Runge, den sie mit Freudenruf begrüßten. Die Zeitgenossen Runges kannten seine Tageszeiten überhaupt nur in ihrer ersten bescheidenen Form als radierte Umrisszeichnungen. In Wirklichkeit waren diese Kompositionen von der ersten Stunde an in *Farbe* gedacht, als Schmuck für irgend einen Bau in aufwärts strebender Gotik.

Im März 1806 schreibt Runge aus Hamburg seinem Freunde Schildener in Greifswald: „Ich schicke Ihnen hiebey die vier Radirungen, und bitte Sie, über das Stümperhafte, das doppelt entstanden, erstlich durch meine Federzeichnung, und dann durch die Nachahmung des Kupferstechers, gütig hinwegzusehen. Stellen Sie es sich so golden und schön in allen Theilen vor, wie es Ihre Imagination Ihnen verstatet, darin herumzusegeln.“ I. 66 f

Zwischen den Umrisszeichnungen von 1803 und der farbenstrahlenden Skizze zum Morgen, die sein Bruder auf seinem letzten Wunsch zerschnitt, weil der Künstler geäußert hatte, „dass er das Bild noch wieder im Innern ganz werde umbauen müssen“ — zwischen der ersten grossen Idee zu den Tageszeiten im Siegesglück seiner Liebe und seinem Tode 1810 liegen sieben schwere Kampffahre, sieben Jahre der Erniederung für das deutsche Volk, sieben Jahre schwer von innerem und äusserem Streit für Runge, aber auch reich an geistiger Abklärung und künstlerischem Wachstum. I. 233

Mit sich selbst hatte Runge einen harten Kampf zu kämpfen, nicht nur wegen der Eigenart seiner Begabung, sondern auch wegen des eigentümlichen Weges, den er für seine Selbstentwicklung wählte. Wir haben ihn als ein Doppelgenie charakterisiert: Das Übermass der Phantasie liess den Dichter in ihm dem Künstler vorausseilen. Er fühlte das selbst: „Es ist nichts leichter und nichts gefährlicher“, schrieb er seinem Bruder Daniel im Februar 1803 von den Tageszeiten — „als sich in diesen Ideen und Phantasien so zu vertiefen und so zu verlieren, dass sie gar nie zu I. 34

Ende kommen, — aber grade da sitzt das Grosse und Schöne davon.“ — Und der Weg, den er für seine Selbstbildung gewählt hatte: alles von innen, alles von neuem, alles von Grund aus, konnte nur den innern Zwiespalt steigern. Von dem Augenblick an, als er mit dem Alten brach, und sich wie aus einer Gefahr gerettet fühlte, als er sich von Goethes klassischen Preisaufgaben und akademischen Programmen freigemacht hatte, war er ganz auf sich selbst und auf das neue romantische Ideal der Innigkeit angewiesen. Wohl war er sich klar bewusst, dass auch er lernen musste. Schon am Anfang seiner Künstlerbahn (um 1799)

- II, 21 hatte er die Wahrheit ausgesprochen: „bey einem Mahler ist doch das Machen eine viel grössere Hälfte als das Einsehen“. Diese Wahrheit konnte vielleicht eine Zeitlang durch Tiecks romantische Suggestionen in seinem Bewusstsein getrübt, aber nie von ihm, dem gebornen Maler, verläugnet werden. Als er in einem Brief vom 30. Januar 1803 versucht, seinem Bruder Daniel die vier Zeichnungen der Tageszeiten zu beschreiben, schliesst er mit folgender Bemerkung: „So viel merke ich: es ist mit der Theorie, will man etwas für die Kunst thun, eben so wenig allein etwas auszurichten, als mit der Practik, und die Practik im höchsten Sinne genommen ist ja doch schon allein die Kunst“. Er wollte wohl lernen: aber erst nach und nach, jedesmal, wenn die innere Selbstentfaltung eine neue Zufuhr künstlerischer Kenntnisse forderte. Er schreibt I, 23 seinem Bruder Daniel aus Dresden im November 1802, als er kurz vorher Tieck kennen gelernt hatte, seine Freunde möchten keine Sorge um ihn haben, weil er sich nie zum eigentlichen Kopieren bequemen werde. „... Damit,“ schreibt er weiter, „sage ich ja nicht, dass ich nicht lernen will; ich meyne nur, dass sich das so sehr von selbst versteht, dass ich es in der untergeordneten Abtheilung meiner Ausbildung gar nicht übersehen kann, denn, wenn ich mich daran mache, Sachen auszuführen, so muss ich doch wohl auch nothwendig daraufstossen, wo ich nicht fort kann, und dort anfangen zu lernen.“

- I, 29f Es fehlte Runge nicht an Warnungen von denen, die ihm nahe standen, unter andern von dem alten Tischbein, und selbst sein Bruder II, 214 Daniel fürchtete eine Zeitlang, dass er „leicht ein theoretischer Künstler“ werden könnte.

Es dauerte auch nicht lange, bis er — der Romantiker und der Autodidakt, der er von nun an war — selbst auf die Mängel in seiner Ausbildung stiess und seine Hülfllosigkeit bitter fühlte. Auf der Spannung

seiner Seele und der Verzückung seiner Phantasie, die ihn trugen, so lange er die Tageszeiten in ihrer ersten bescheidenen Form als Umrisszeichnungen entwarf, folgte eine Zeit der Ermattung und der momentanen Mutlosigkeit, wenn er vor der grossen Leinwand stand und die malerische Ausführung beginnen sollte. Was dem Dichter Novalis bis zu einem gewissen Grade möglich wurde, während einer kurzen Lebensfrist sich in klassisch vollkommener Form — durch das Wort — auszusprechen, wurde dem Maler Runge unendlich viel schwerer, weil die malerische Technik eine viel mühsamere Ausbildung forderte.

Schon im Frühjahr 1804 hatte Runge Pauline als Braut nach Hamburg heimgeführt. Wie glücklich er als Ehemann war, wie lieb er seine junge Frau hatte, fühlen wir aus dem Linien- und Seelen-Rhythmus des Bildes von „uns drei“ heraus. Aber eben dies Bild erschliesst uns zugleich seine tiefe Traurigkeit, wie auch die seines Bruders Daniel, dem die Weltkonjunkturen der Napoleonischen Politik die Geschäftsverhältnisse immer mehr erschwerten. Als er nun seinen grossen malerischen Ideen Gestaltung, volles, farbenkräftiges Leben geben sollte, war es, als ob ihm die Arme und Hände mit Seilen festgebunden wären.

In den „hinterlassenen Schriften“ teilt Daniel einen unvollendeten Brief mit, den Otto im Juni 1804, kaum zwei Monate nach der Hochzeit, an einen Freund schrieb:

Im Juny 1804.

„An —

Lieber Freund, es ist schon einige Zeit, dass wir uns nicht gesehen haben. Ich war damals sehr zerstreut und bin es seither immer gewesen. Es war natürlich, da sich meine ganze Lage und alle Verhältnisse änderten, und sich zu dem, was sonst in mir alles in bestimmten Richtungen sich bewegt hatte und mich immer in einer thätigen Gemüthsruhe gelassen, so viele neue Dinge und Bedürfnisse hinzufanden, die mich zerstreuen mussten. Meine alten Arbeiten sind liegen geblieben und ich habe neue angefangen, und noch ältre angefangne ausgeführt; dies hat mich von dem ruhigen Gange, in welchem mir jeder Schritt Musik war, abgeführt und ich sehne mich wieder dahin. Da ich innerlich meine Ruhe verloren, so hat auch alles und jedes, das mich umgiebt, seinen Glanz nicht mehr, und selbst das, was meine dumpfen Sinne zuerst erweckte, steht grob und platt vor mir. Die Blicke meiner Lieben dringen vergeblich in mich, es will die alte Flamme sich nicht entzünden. — Ist denn alles, was ich

II. 270

dachte, was ich sah, wie ich in die lebendige Tiefe meines Geistes hinabfuhr und die Wunder erblickte von Angesicht zu Angesicht, die mir das Räthsel aufschlossen über den Zusammenhang, der uns in der Kunst gegeben ist, — ist denn das nur Täuschung gewesen? — In mir ergrimme ich über diese Frage: Nein, ich bin nicht ausgeschlossen, die Wahrheit zu sehen, in mir regt sich die alte Sehnsucht zur Poesie, die mich lehrte, mich selbst erblicken und führen.

Recht von ganzem Herzen kann ich darnach verlangen, mit dir einmal so wieder zusammen zu seyn, wie wir in Dr. waren. Oft will ich mir die Gespräche wiederholen, aber mir ist wie inwendig dumm geworden, und nüchterne abgeschmackte Sachen kommen nur in mein Gedächtniss; vergebens will ich es festhalten, was mich so glücklich machte. — So stehe ich da und weine über mich, dass ich mich verloren habe; doch kann ich nicht verzweifeln: Mir kommt oft in die Gedanken, Gott wolle mich prüfen, ob ich feststehe im Glauben an ihn, und wenn das in mich kommt, stehe ich und schäme mich, dass ich es nicht werth gewesen bin, wie grosse Liebe er an mich gethan hat, und gestehe es mir, dass es Zeit geworden ist, meine Eitelkeit zu büssen, dass ich lehren wollte und zusammenfassen in ein Gebäude den lebendigen Geist, der ohne alle Gestalt in uns lebet. Nun kommt dafür die Dummheit in mich, und ich will dir es bekennen, wie es damit ist.“ — Daniel Runge fügt hinzu: „Der Brief ist hier abgebrochen und nicht abgeschickt“ — —

Wie Runge sich aber bald zusammenrafft und seine Willenskraft in ernster Arbeit sammelt, um malen zu lernen, zeigen uns seine monumentalen Gruppenbildnisse: Zuerst das Bild von „uns drei“ im Jahre 1805, dann in noch höherem Grade das folgende Gruppenbildnis der Hülsenbeckschen Kinder, die in der Sonne spielen, eine Arbeit, die wie eine Vorahnung der Freilichtmalerei erscheint, und endlich das Bild seiner Eltern mit den Enkeln von 1806.

Über einer mehr oder weniger klaren Ahnung der Freilichtmalerei hinaus ist Runge in keinem dieser Genre-Porträts mit landschaftlichem Hintergrund gelangt. Seine geniale Formel — die bereits die ganze weitere Entwicklung der Malerei angibt: „Licht, Farbe und bewegendes Leben“ hat uns erst sein Freund Michael Speckter nach Runges Tode vermacht. Keine dieser Kompositionen war in sich abgeschlossener Selbstzweck, sondern wie schon früher hervorgehoben wurde, Übung zur Selbstbildung für sein alles beherrschendes Lebensziel.



Die Hülsenbeckschen Kinder, in der Hamburger Kunsthalle.



Skizze von Jens Juel, in der Kopenhagener Nationalgalerie.

In seinen Briefen sind uns charakteristische Äusserungen von ihm über alle drei Bilder erhalten, die dies noch einleuchtender machen. Das erste, von „uns drei“, schien ihm am Ende weniger gelungen, „weil er dabey zu sehr auf den bestimmten Charakter (der Dargestellten) gesehen habe“. Von dem Bilde mit den Hülsenbeckschen Kindern schreibt er seinem Vater Dez. 1805: „Ich habe mir mit diesem Bilde die Sache wirklich etwas zu schwer gemacht, mit der in den Hintergrund kommenden Landschaft; und wenn so etwas wohl gut ist, um sich zu üben, so wird man doch auch dabey nur mit Schaden klug, da gegenseitig entweder die Landschaft oder die Portraite als untergeordnet erscheinen müssen.“ So wenig war er bis jetzt bewusster Freilichtmaler.

Die nächste Komposition, das grosszügige Bild seiner Eltern mit den Enkeln vor dem Gartenhause in Wolgast, bezeichnet in dieser Richtung einen direkten Rückschritt. Von nun an legte er diese Bildnisse in ganzer Figur vorläufig beiseite als „unzweckmässig für seine Wirksamkeit“, weil sie weniger zur Sache gehörten; er sehnte sich wieder nach den Tageszeiten. Auch sein Freund Quistorp machte ihn, wie wir sahen, darauf aufmerksam, warum es ihm nicht gelungen sei, „ein einfarbiges Hauptlicht . . . unter freyem Himmel . . . aus einem Guss, wie ein Spiegel es von der Natur zurückstrahlen würde“, — das heisst in moderner Sprache: eine vollkommne durchgeführte Freilichtmalerei zu geben.

Das Bild der Hülsenbeckschen Kinder kann man mit einer Skizze von Runge's Lehrer Juel zusammenstellen, die wohl in der Mitte der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts entstanden ist und Juels Kinder in einem sonnigen Garten spielend darstellt. In dieser flüchtigen Skizze hat Juel offenbar ohne tieferes Bewusstsein der weitreichenden Bedeutung einer solchen Leistung spielend das Ziel erreicht, das Quistorp Runge vorspiegelte. Juel ist hier viel weiter gelangt als sonst in seinen Gruppenbildnissen mit Landschaftshintergrund, der gewöhnlich nur als Kulisse wirkt, ja er ist sogar den grossen Engländern seiner Zeit vorausgeeilt, die den jungen Constable noch in 1802 zu dem Ausruf veranlassten: „There is room for a natural painter.“ Juels Skizze seiner Kinder ist zwar mehr eine oberflächliche als eine eigentlich tiefe Arbeit, aber doch schon echte und einheitliche Freilichtmalerei.

Die Verwandtschaft des Hülsenbeckschen Bildes mit Juels Skizze ist augenfällig, und die Annahme liegt nahe, dass Runge sich mehr oder

weniger unbewusst an die Kunst seines Lehrers anschloss. Runge erkannte¹⁾ Juels hervorragende malerische Begabung an, obwohl er seine Kunst oberflächlich fand, und sein Bild ist Juels Skizze an Ernst weit überlegen.

Mit grosser Energie nahm er *stückweise* die Aufgabe der Freilichtmalerei — das Spiel der Sonne und der Schatten über der menschlichen Figur — in Angriff, und er hätte auf diesem Wege notwendig zum vollen Freilicht im modernen Sinne gelangen müssen, wäre ihm ein längeres Leben beschieden gewesen.

Nach der Beendigung des grossen Bildes seiner Eltern wächst ihm wieder der Mut, die Tageszeiten zu malen.

Die Unruhe der Zeit, der Krieg, der Geldverlust der Familie — all das äussere Missgeschick in den sieben schweren Jahren, stählte nur seinen Willen und stärkte seinen Mut. Selbst als er gezwungen war, eine Zeitlang käufmännisch zu arbeiten, verlor er nicht einen Augenblick die Hauptaufgabe seines Lebens aus den Augen. Er schreibt einem Bruder, den ebenfalls der Krieg aus seiner gewohnten Tätigkeit herausgetrieben hat: „ich sehe nicht ein, wie du nicht eben so gut ein Landmann auch ohne Land seyn könntest, wie ich ein Mahler in einer Zeit, wo es abgeschmackt ist, Bilder zu machen.“ Und seinem Bruder Daniel I, 208 schreibt er November 1806: „es ist keine Unthätigkeit, wenn wir streben, die Existenz in unserer Individualität so gross zu machen, dass wir, wenn wir unter die Geister der grossen Künstler²⁾ versetzt würden, dort, vielleicht nur schweigend, unter ihnen sitzen dürfen, aber doch als nothwendig zu ihnen gehörten. —“ War ja die Zeit doch eine solche, von der II, 328 sein Freund Klinkowström (aus Dresden Juni 1806) schrieb: „Es ist jetzt nichts sicherer, als was man kann und ist“. Der Ernst der Zeit stärkte II, 310 allein den Willen in ihm zur Selbstentwicklung, — hatte er die Kunst doch II, 125 f „einmal nur gewählt, um sich selbst darin zu bilden“.

Auch seiner religiöse Gesinnung wurde durch den Ernst der Zeit immer I, 188 mehr vertieft. „Es wird Ihnen weniger wie mir entgangen seyn,“ schreibt er Brentano Dezember 1809, kaum ein Jahr vor seinem Tode, „dass wir

II, 58 ¹⁾ Am 1. Juli 1800 schreibt er seinem Bruder Daniel aus Kopenhagen: „Ich mahle jetzt eifrig, doch kann ich von Juell sehr wenig lernen, weil er eine Manier hat, die ausser aller Manier liegt; dass er etwas leistet, kann bloss auf Rechnung seines Genies geschrieben werden.“ Runge begnügt sich damit, ihm nur „einzelne Griffe abzulauern“.

²⁾ Vgl. II 330 in einem Brief an Goethe.

unterjocht sind, dass alle Angst, uns als Deutsche zu erhalten, vergeblich seyn wird, wenn wir nicht etwas noch Besseres zu erhalten trachten, wenn nicht die Gesinnung in uns lebendig ist: *Wer sein Leben lieb hat, der wird es verlieren, wer es aber verliert um meines Namens willen, der wird es erhalten.* Sodann aber hat es mit uns keine Noth. —“

„Sie werden mit mir darin einverstanden seyn, dass, wenn die Kunst wieder zu einem Zustande kommen soll, dass es der Mühe werth ist, in einer so theueren Zeit wie die jetzige, sich damit zu beschäftigen, sie nichts anders muss wollen können, als das Allerheiligste den Menschen aufzuschliessen. Dieses ist nun zwar keines Menschen Werk, und die Erscheinung der Kunst auf der Welt in herrlichen Werken ist eine so freye Gabe, wie die Schönheit und wird dem gegeben, der nicht weiss, dass es anders seyn könnte. Zur Herbeyführung des gewünschten Zustandes kann jedoch Bahn gemacht werden, aber nur durch das ernsteste wissenschaftliche Bestreben, und dieses steht in eines jeden Menschen Macht, in so weit, dass er, was er treibt, gründlich treibe; das heisse ich bey einem Künstler, mit den Kenntnissen, die er hat, die Idee festzuhalten, die in ihm lebt und waltet; nicht die Ideen, die er gelernt hat, oder lernen kann.“

Das Opfer, das Runge seinem Bruder und der ganzen Familie bringen muss, bringt er freudig und mit überlegenem Geiste. Er schreibt Goethe aus Wolgast am 4. Dezember 1806: „Es war für uns nicht mehr zu risquiren, nach Hamburg abzureisen; wir sind also noch auf einige Zeit hier. Es freut mich nun, da wir doch auch mehr wie schon geschehen von dem Kriege werden zu leiden erhalten, zur Stütze meiner Eltern und Geschwister hier zu seyn; wie leicht ist der Wohlstand einer zahlreichen und blühenden Familie, vielleicht in wenig Tagen, in die drückendste Armut verwandelt! Sie können sich vorstellen, da unsre zerstreute Familie allenthalben ein hartes Loos trifft und treffen wird, wie ich, der ich durch die Grossmuth derselben sonst frey für die Kunst und so wieder für Alle leben konnte, indem Ein Bestreben uns alle verband, mich nun eben so sehr für sie hingeben muss; da mich also jetzt die Sorge für die Existenz des Ganzen eben so sehr beschäftigt, wie die ganze Familie, so muss ich auf Zeiten hin die Kunstausübungen bey Seite setzen, um für die Erhaltung und den Erwerb der nächsten Bedürfnisse zu sorgen . . .“

„ . . Ich halte mich indess von dem Schicksal noch nicht für überwunden, und werde alles zusammenhalten, um mich des Unterliegens

zu erwehren . . . Ich hatte diesen Winter vor, in Hamburg das erste dieser Blätter (der vier Tageszeiten) zu mahlen, und ich werde mich auch nicht beruhigen, ehe ich sie alle gemahlt habe.“

II, 346 Im Frühjahr 1807 kehrte Runge mit Frau und Kind nach Hamburg zurück. Der demütigende Friede zu Tilsit gab zwar Deutschland für kurze Zeit Ruhe, Runge war aber zu ernst religiös gestimmt, fühlte sich auch in seiner Vaterlandsliebe zu tief verletzt, um sich über einen Frieden freuen zu können, der das Schicksal Deutschlands unentschieden liess. „Was sagt ihr zu dem Frieden und wie wird es bey euch nun werden?“ schrieb er seinem Bruder David am 29. Juli 1807. „Mich kann recht grauen werden, wenn ich so hin und wieder das Freuen zu dem Frieden anhöre, und in dieser Freude doch so nichts liegt, als wie man den alten Kram von Geschäften, zu Hause Sitzen und Wohlhabenheit wie bisher nun wieder anfangen will, und sich nur selig preiset, dass man nun auch recht die Streitigkeiten der hohen Häupter vergessen wolle. Sollte jetzt unser Auge nicht wacker seyn und sollten wir nicht gelernt haben, dass die alte Form nichts mehr gilt und an allen Enden knackt und zusammenbricht? —“

II, 347 „. . . Wenn die Fremden Deutschlands Fürsten überwunden haben, sollten die Deutschen Völker die fremden Fürsten, die nun über sie herrschen, nicht zu Deutschen machen können? — Das Beste, was an uns ist, sehen die Fremden nicht, und das Höchste, wornach wir uns sehnen, wollen sie nicht. Sollte denn der Tod über unsern lebendigen Glauben herrschen können?“

Die wirkliche und volle Befreiung erhoffte er allein von der Erweckung des deutschen Volkes zu lebendigem Christenglauben und opferwilliger Vaterlandsliebe. Runge teilte in dieser Hinsicht aus voller Seele die Gesinnung Friedrich Perthes', dem es bald vergönnt wurde, zur Befreiung seines Volkes so kräftig und segensreich mitzuwirken. Innigste Freundschaft verband sie: „meinen im Leben innigst geliebten Freund“ nannte Friedrich Perthes Otto Runge noch ein Menschenalter später, als er die Subskription auf die hinterlassenen Schriften Runges eröffnete.

Das Opfer, das Runge der Wohlfahrt der Seinigen gebracht hatte, gab ihm selbst die innige Zufriedenheit, und er fand während der Unruhen der Zeit eine friedliche Zufluchtsstätte in seiner einfachen und glücklichen Häuslichkeit. Wir haben von dieser eine eigentümliche und wertvolle Schilderung in den Lebenserinnerungen des feingebildeten Diplo-

maten Rist¹⁾, der schon in Kopenhagen Runge kennen gelernt hatte, und während der letzten Lebensjahre Runges in seiner Nähe verweilte. „In Dresden hatte sich Runge,“ erzählt Rist, „eine kleine, liebe, schlichte Frau geholt, die gerade als eine ganz gewöhnliche, aber reine Natur und von allem idealen Streben entfernt, sich recht zu einer Künstlersfrau zu schicken schien. Sie hatte ihm ein paar allerliebste Kinder mit pausbäckigen Engelköpfchen gebracht, und die Wirtschaft im vierten Stock, wo diese Familie lebte, ohne sich um eine andere als ihre eigene Welt zu kümmern, hatte in ihrer Einfalt und ihrem ganzen Zuschnitt etwas recht poetisches, gerade wie gar keine Affectation darin war, vielmehr das hausbackene und spiessbürgerliche Element sich auf das Ungezwungenste mit dem künstlerischen darin vermählte. Ich habe wenig anziehendere Gesichter gesehen, als das meines Freundes Runge. Dunkles Haar in grosser Fülle erhob sich von einer schönen feinen Stirne, die sich nachdenklich über zwei grossen, dunkelblauen, tiefliegenden, aber unbeschreiblich frommen Augen wölbte. Mit den vorspringenden Backenknochen und tief eingefallenen Wangen, bildete dies Alles eine sehr freundliche und einnehmende Erscheinung, welche durch die treuherzige, plattdeutsche Art seines Wesens noch mehr Gemütliches erhielt . . . — Runges in ihrer grossen Kindlichkeit geistreichen Art, zu erzählen, verdankten seine Freunde manchen heitern Abend. In plattdeutschen Märchen war er unwiderstehlich“.

Auch Henrich Steffens sagt in seinen Lebenserinnerungen: „Wenn Runge unter seinen Freunden sass, erschien er im wahrsten Sinne kindlich . . . Ich habe . . . Abende erlebt, durch die Unterhaltung, die von ihm ausging, so seltsam gehoben, dass, wäre es möglich, sie, wie sie waren, darzustellen, eine Dichtung zum Vorschein kommen würde, die zu den vorzüglichsten gerechnet werden müsste, die jemals erschienen sind. Das Phantasiereiche und Kindliche in der plattdeutschen Sprache trat dann mit einem unwiderstehlichen Zauber hervor . . .“ Steffens erwähnt dann weiter, mit welcher wunderbaren Natürlichkeit Runge Märchen erzählte. Von Runges angeborener Beredsamkeit sagt er: „Er suchte nie Worte, ich hörte nie einen Menschen sprechen, der mit grosser Tiefe so einfach sich äusserte wie er.“

¹⁾ J. G. Rist's Lebenserinnerungen, II. S. 43 und 45. Vgl. oben S. 50 Note.

Rist schildert Runges unverdrossenes Ringen nach grösserer Klarheit und malerischer Fertigkeit, ohne dass er sich genügen kann. Vor allem hebt er seinen Kampf mit der Farbe hervor, um ein neues Kolorit auf selbständige Studien zu begründen. „Er versuchte“, sagt Rist, „in der Colorirung die härtesten Contraste, in der Hoffnung, den vermittelnden Übergang solcher Disharmonien zu finden.“ Aber eben weil er die hergebrachten Bahnen verliess, wurde es ihm so schwer, durchzudringen.

Wie wir aus Runges Briefen erfahren, hat das Opfer, das er den Seinigen brachte, ihm nicht allein die innere Zufriedenheit geschenkt, sondern auch beruhigend und befördernd auf seine künstlerische Arbeit eingewirkt. „Ich befinde mich sehr wohl in meinem neuen Zustande,“
I, 76 schreibt er Quistorp am 26. Juni 1807, „und fühle mich mehr wie sonst aufgelegt und frey, in der Kunst zu würken, da ich mich durch die Geschäfte des Handlungshauses mehr an das Leben schliesse, und eine Lücke ausgefüllt ist, die sonst eine Unruhe war . . . Es ist mein erstes und wichtigstes Bestreben, zuvörderst die Tageszeiten, wie ich sie erfunden, mehr durch und durch fertig zu arbeiten, und wie bey ihrer Entstehung meine ganze Ideenwelt sich auszusprechen strebte, so werde ich diese Ideen in der Malerey getreu verfolgen. Wenn Sie indess glauben sollten, dass ich bey einer anderen Beschäftigung zu wenig Zeit finden werde, um in eine gründliche Practik hineinzukommen, so kann ich Ihnen nichts entgegensetzen, als nur den Glauben: dass die deutliche Erkenntniss Eines Bildes in uns viele Versuche (aber nicht alle) entbehrlich machen wird . . . — Es ist unmöglich, dass in einer Zeit, wo so wenig zu machen möglich ist, wie in unserer, und wo die Gewalt der Ideen so gross ist, es nicht ungleich grössere Wirkung thun sollte, wenn wir ein Werk durch unser Leben durcharbeiteten, welches mit einer Klarheit und Fülle neue und befriedigende Ansichten über die Naturkräfte verbreitete, als wenn wir viele Bilder zu machen uns bestrebten, besonders nur, um die Practik in unsre Gewalt zu bekommen . . .“

Ein Brief, den Runge am 18. August 1807 an Tieck schreibt, gewährt uns einen Einblick in seine Stimmung während dieser Zeit: „In alle
I, 290 der Zeit her bin ich durch viele Arbeiten, Versuche, Erfahrungen und Bekanntschaften gekommen, und will vorerst nun alle Musse und Arbeit nur auf die weitere Ausführung der Ideen, welche in den vier Blättern von mir angegeben sind, wenden. Diese sind mir durch die lange Ab-



Die kleine Perthes, in Privatbesitz.



Der Morgen, die Ölskizze von 1808, in der Hamburger Kunsthalle.

wesenheit entrückt, und ich bin so weit los von der hervorgebrachten Gestalt; durch herzliche Sehnsucht aber zu dem, was mir unbekannt, nun gereizt, zu suchen und zu arbeiten, ist die Lust in mir neu geworden, und es gestaltet sich nun, da ich die Verhältnisse der Farben beschaue, mehr in die Tiefe. Ich benutze jede Stunde, die mir übrig ist, um es herauszuarbeiten; ich bin sehr allein darüber und die verwandten Klänge aus denen, die auch produciren, fehlen mir sehr, wenn auch nicht die, die mich verstehen würden, wenn es nur da wäre. Rumohr ist mir sehr nahe, ich kann nur nicht zu ihm, und er ist auch nicht zu Hause. Wenn ich einmal mit Ihnen wäre, ich dürfte nur die Saiten anrühren, die zusammenklingen wollen, und in Ihnen würde ich mich verstehen.“

Schon in einem Jahre, im Laufe des Sommers 1808, hatte Runge es in der Malerei so weit gebracht, dass er die erste kleine Ölskizze des Morgens beendete, die jetzt in der Hamburger Kunsthalle hängt, einer ihrer seltensten Schätze. Dass sie schon um diese Zeit ausgeführt worden ist, geht mit Bestimmtheit aus einem Brief hervor, den er an Steffens in Halle im März 1809 schrieb: „Du hast mir nicht einmal ge- I, 173
schrieben, ob du die Zeichnung von meinem Bilde empfangen hast . . . Ich habe es vorigen Sommer im Kleinen ausgeführt, und bin jetzt mit einer grossen Aufzeichnung von 8 Fuss hoch bis auf eine Figur fertig¹⁾. Wenn ich mit diesem Bilde zu Ende bin, werde ich im Stande seyn, etwas Bestimmteres über die Wissenschaft der Behandlung zu sagen . . . , überhaupt je fertiger ich werde, und je weiter mit der vollen Ausführung dieses Gedankens komme, finde ich, dass . . . auch in der Wissenschaft der Malerey die allgemeinste Bedeutung der Behandlung daraus hervorgeht.“


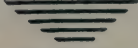
Es handelt sich um die „grosse Aufzeichnung“, die Runge als unvollendete Untermalung hinterliess, und die sein Bruder, nach langem Zögern, zuletzt doch zerschnitten hat²⁾. Neun Bruchstücke sind noch in der Hamburger Kunsthalle vorhanden, davon nur vier ausgestellt, drei

¹⁾ Den 28. Oktober 1808 schreibt Runge an seinen Bruder Karl: „mit meiner Arbeit bin ich nun so weit, dass ich das grosse Bild, den *Morgen*, wirklich zu mahlen anfangen, doch werde ich noch erst einige angefangene Portraits fertig machen.“ II, 367

²⁾ Wenn Daniel Runge diese Untermalung nur als gegen 6 Fuss hoch erwähnt, während der Maler selbst sie auf 8 Fuss anschlägt, so erklärt sich der Unterschied dadurch, dass er auch den Arabeskenrahmen mitgerechnet hat.

Bruchstücke der Licht-Lilie mit den Genien und die Morgenlandschaft mit dem erwachenden Kindlein.

Die neun Bruchstücke habe ich zusammengestellt gesehen: Von allem, was Runge uns hinterlassen hat, ist diese zerstückelte Untermalung trotz ihrer Unfertigkeit und trotz allen ihren Mängeln doch das erhabenste Zeugnis seines Malergenies. Und in den Teilen, die ihm rein malerisch am besten gelungen sind: die Licht-Lilie mit den Kindern, die den Liebreiz eines Prud'hon haben, hat er schon das Ziel erreicht, das er sich als Maler gesetzt hatte, einmal den Pinsel mit derselben Sicherheit und Leichtigkeit handhaben zu können, wie die Schere.

Daher soll auch hier unverkürzt abgedruckt werden, was Runge selbst seinem Freunde Klinkowström am 24. Februar 1809 geschrieben hat, also noch vor dem Brief an Steffens: „— — Ich arbeite jetzt sehr eifrig an meinem grossen Bilde (dem Morgen); ich habe den Grund angelegt, so bogenförmig  von Weiss in ein röthliches Grau; hierüber werde ich nun dünn die Luft auftragen so  in horizontal-gradlinigten Abstufungen der eigentlichen Luftfarbe, damit die Wölbung der Untermalung noch mitwirkend bleibt. Alles was sich aus der Helligkeit heraus nach vorne zu hinzieht, werde ich erst grau in grau anlegen, und bey der Uebermalung die Farbe hineinspielen. Die ganze Behandlung ist mir sehr klar, und deswegen arbeite ich, während der Grund trocknet, daran, die hinteren in's Licht hineinkommenden Figuren in recht guter Gruppierung und Beleuchtung mit schwarzer und weisser Kreide mir aufzuzeichnen, womit ich nun meist zu Ende bin; dann gehe ich auf selbige Weise in der Zwischenzeit an den Rahmen. Es ist eine sehr grosse und schwierige Arbeit, jedoch liegt mir die Totalität des Bildes jetzt so sehr im Sinn, dass mich dieses nicht zweifeln oder verzagen macht, und ich fühle alle einzelnen Studien jetzt auf's neue wie ein einziges Ganzes, wodurch die Stellung und Zeichnung aller Figuren freyer und breiter geworden —. Ich werde sehr sparsam mit den Farben umgehen und zuerst nur vorzüglich den Totaleffect im Auge haben.“

„Meine Abhandlung über das Verhältniss der Farben denke ich bald an Steffens zu schicken. Nun ist in dieser Zeit ein Programm erschienen, eine Theorie des Lichtes und der Wärme, welche zugleich eine Theorie der Farben ist, von Oken, die mich sehr erfreut hat und mich

in meiner Meynung bestärkt, dass die Ansicht eines Mahlers doch ganz nothwendig ist, um die allgemeinere Ansicht des Universums, in welcher die Naturphilosophen die äussere Erscheinung, die Chemie und Mathematik zugleich umfassen, gleichsam in der *Nuss*, und individueller in der blossen Erscheinung, ebenso zu finden. — Wenn eine Zeit, in welcher jede Kunst und Wissenschaft recht als ein kräftiger tüchtiger Baum da gestanden, etwas sehr grosses ist, so hat sie diese Grösse ihrer Erscheinung gewiss einer vorhergegangenen zu verdanken gehabt, in welcher alle durch Communication nur eine einzige tiefe Ahnung des menschlichen Vermögens ausmachten. So geht jetzt uns wieder alle Individualität aus den Händen, und lass dann kommen Gutes oder Böses, es soll mir alles willkommen seyn, denn mit dem kommt auch die Zeit, wo alles wieder an's Licht tritt. —“

In seiner eigenen künstlerischen Ratlosigkeit sieht Runge die Ratlosigkeit der ganzen Zeit. In der Arbeit an seiner eignen malerischen Selbstentwicklung sieht er eine Arbeit für die Wiedergeburt der Malerei überhaupt. Mit diesem Ziel vor Augen studiert¹⁾ er Jahre lang die Farbenphänomene nicht allein praktisch, sondern auch theoretisch. „Es ist der einzige Grund aller Unsicherheit“, schreibt er an Schelling in seinem Todesjahre, „dass die Leute (die Maler der Zeit) nicht einmal die Instrumente kennen, worauf sie spielen sollen.“ I, 159

Sein Glaube an die Bedeutung der Selbstbildung ist unerschütterlich und gibt ihm Geduld mitten in den Trübseligkeiten der Zeit. „Das Nachspüren der Eigenschaften einer Sache“ (d. h. das Durchdringen der Phänomene) — schreibt er einem jungen Freund im Frühjahr 1808 — „kann immer nur starken Gemüthern angehören, die trotz der Einseitigkeit ihrer Beschäftigung den Glauben an die Wirkung ihrer Bemühungen nie verlieren; wer hingegen schwach ist, wird immer nur suchen, so bald wie möglich sich zu produciren, um doch auch zu glänzen.“ Er weist auf die Grossen in der Kunstgeschichte hin, auf Michel Angelo und Lionardo da Vinci, die beide wegen besonderer Studien sich Jahre lang „von der äusseren Kunstübung völlig absonderten“. Aber gerade „durch diese tief sinnigen Forschungen gewann die ganze Kunst erst die Fähigkeit, sich mit einemmale zu entfalten“, — „wie die Aloe“, sagt Runge, „die achtzig I, 240

¹⁾ Vgl. H. Steffens, „Was ich erlebte“ V., 341, wo er sagt, Runge habe auch die Dauerhaftigkeit der Farben studiert.

Jahre lang nicht müde wird, Blätter zu treiben“, weil „sie die Blume im Sinn hat, die grösste und wunderbarste, die es giebt.“

I, 72 Jetzt wünscht Runge auch nicht mehr, wie im ersten romantischen Rausch, die Vernichtung aller früheren Malerei. Er will von den grossen Malern der Vorzeit lernen, die Kunst der Alten wie Naturphänomene betrachten. „Und so wird,“ sagt er, „nur derjenige, welchem die schönsten Kunstwerke vergangner Zeit als potenzierte Naturproducte erscheinen, die Kunst wirklich neu begründen können.“

— Runge erblickt hier schon den Weg, den später Delacroix ging. —

I, 72f Über „die herrlichen Werke von Correggio, Rembrandt, Rubens, van der Neer u. A. m.“ sagt er: „Es kann . . keinen Zweifel erleiden, dass, wenn wir das tiefe Gefühl, welches jene grossen Künstler im Innern trieb und die Methode in ihnen erzeugte, in der Natur unseres eignen Triebes erkennen zu lernen suchen, sowohl wie auch in den grossen Erscheinungen der Natur“, (es erleidet dann keinen Zweifel, dass) „die Idee der gesammten Practik uns als ein lebendiges Mittel, das mit allen unsern Empfindungen verwandt seyn muss, erscheine. — Dies ist gewiss die einzige Art, wie wir sicher einen Fortschritt machen, und aus dem Labyrinth eines Hin- und Herschwankens zwischen Bildern und der Natur kommen. —“

II, 526 Charakteristisch sind schon hier die grossen Farbenmeister, die Runge hervorhebt¹⁾. Zuerst Correggio: für Runge der eigentliche Ausgangspunkt einer neuen vollkommenen malerisch-koloristischen Zukunftskunst. (Vgl. vor allem Michael Speckter's „Licht, Farbe und bewegendes Leben“.)
II, 134 Dann Rubens, den er noch 1802 „den abscheulichsten Barbaren in der Kunst“, nennt, vor allem aber Rembrandt, der in den Europa-Briefen Friedrich Schlegels ganz im Hintergrunde bleibt. Für Runge aber ist eben Rembrandt der grosse Lichtzauberer, der schon während seiner
II, 84 Studien auf der Kopenhagener Akademie sich ihm einmal im Traum als sein Professor geoffenbart und ihn seinen „lieben Otto“ genannt hatte.

II, 21 f Schon dreiviertel Jahre vorher, als Runge noch in Hamburg weilte, im April 1799, schrieb er seinem Freund Schildener: „Sie haben den guten *Rembrand* vergessen, und gethan, als ob er gar nicht in der Welt wäre.“ „So gross Rafael im Ausdruck und in den reinen Formen seiner menschlichen Figuren ist,“ schreibt er weiter, „ebenso gross,

¹⁾ Das Zitat ist aus einigen Entwürfen zu einer Abhandlung über die Farben, „vermuthlich aus dem Jahre 1806“, entnommen. (Vgl. I. 69 ff.).

dünkt mich, ist Rembrand in dem bezaubernden Lichte seiner Werke.“ Wir fühlen, wie folgerichtig sich das ganze Künstlerleben Runge entfaltet, und mit welchem Recht er seinem Bruder Daniel schon aus Kopenhagen November 1799 schreiben konnte: „*Meinem Genius*, wie du sagst, kann ich schon etwas zutrauen, er hat mich schon recht wunderbar geleitet.“ II, 31

Als Runge von den grossen Führern der Malerei spricht, verwahrt er sich gegen allen akademischen Eklektizismus wie gegen jede Art geistloser Nachahmung. Kunst wie Natur will er allein in freier Aneignung in sich aufnehmen; die Natur ist ihm das Erste, die Kunst, als etwas Abgeleitetes, nur das Zweite in seinem Bewusstsein: „Indem ich die herrlichen Werke“ (vergangner Kunst), „in denen die lebendigen Effecte so kühn ergriffen sind, beschaue,“ sagt er, „und in sie, wie in eigentliche Naturanschauungen hinein gehe, komme ich sehr natürlich auf eine Vergleichung der Mittel, wie die Natur, und mit welchen die Kunst einen und denselben Gegenstand hervorgebracht haben. Wenn nun gleich in den Kunstwerken hie und da es wie ein reiner Klang heraustritt, dessen Hervorbringung ich ganz verstehe, so führt mich doch solcher tief in die Natur als auf seinen lebendigen Urquell, und eröffnet mir die belebende Aussicht, dass sich mit immer bestimmterem Bewusstseyn das Verhältniss unsrer Mittel zur Natur in mir aufthun wird.“ In einem andern Fragment von ihm, heisst es: Es kann auf eine solche Weise . . I, 73
„ein Gemälde gleichsam wie eine eigne, zweyte Schöpfung in der Natur dastehen, deren Vollkommenheit desto grösser seyn wird, je tiefer der Mahler in die Elemente der Naturerscheinung eingedrungen . . Mit innigem Vergnügen verweilen wir bey dem Gedanken eines grösseren und innigeren Zusammenhanges unsrer Mittel mit der Natur . . So wird dann die Art des Hervorbringens eins mit dem, das hervorgebracht wird; es hat der Geist die Mittel überwunden, indem in ihnen nur ein und eben dasselbe wie in der Natur gilt und die Kunst wie eine zweyte Natur darsteht.“ I, 84 f

Von den geistvollen Briefen angeregt, die sein Freund Klinkowström ihm aus Paris schrieb, wünschte er nun selbst, ihm dorthin folgen zu können, um die von Napoleon gesammelten Kunstschatze kennen zu lernen. Er hatte eben fünf schöne Kopien in Wasserfarben nach Rafaels Bildern in Paris gesehen, könnte er einmal die Freude haben, „diese göttlichen Werke selbst zu sehen“, meint er, dann würde er sich gewiss I, 177 f

schneller und richtiger in seiner eigenen Arbeit „anschauen und orientiren“. Er will aber eben keine Nachahmung; immer hat er eine freie, selbständige Zukunftskunst vor Augen und stimmt niemals die Forderungen an die Malerei seiner Zeit herab. In einem andern Brief an Klinkowström in Paris September 1809 schreibt er: „Ich überzeuge mich immer mehr, je deutlicher mir die Form einer Optik für die Malhlerey wird, wie es in der Natur des Sehensselbst liegt, dass die Kunst so weit verfallen und gar zu Grunde gegangen ist, und nothwendig noch mehr gehen wird, ehe eine bessere und gewaltigere Kunst erscheint. Hat man doch oft und viel davon gesprochen, was von der rechten Oper verlangt wird . . . allein die Forderungen, die wir heut zu Tage an den Mahler machen (wenn nicht machen sollten) sind es auch mehr, wie wir denken. Denn fragen wir uns nur selbst aufrichtig, ob wir bloss ein Rafaelisches Bild, oder die Rafaelische Kunst, von ihm verlangen? Wir müssen doch sagen, wir fordern *mehr* — oder wir fordern gar nichts . . .“

Eine reiche, volle orchestrale Behandlung der Farben ist das hohe Zukunftsziel Runges, und nichts ist seinem innersten Wesen und seinem ganzen Streben mehr zuwider als der kalte Marmorstil des französischen Empire seiner Zeit. Im Jahre 1809, als er eben am eifrigsten mit den Studien für seine Abhandlung über die Farbenkugel beschäftigt war, schrieb er: „Es ist unmöglich, dass jemand, so ein Stock seyn kann, dass er sich damit beschäftigt, Gegenstände durch Farbe und mit der Farbe darzustellen, und nicht gewahr wird, dass es keine Materie wie ein Stein ist, oder wie Holz, woran man nur die Formen schneidet, sondern dass sie für sich eine Beweglichkeit und eine Naturkraft ist, die sich zur Form verhält wie der Ton zum Wort; dass es eine Welt ist, die in sich ein Wunder von Leben verschlossen hält.“ Der Maler, der in seinen Versuchen irgend einen Effekt hervorzubringen wünscht, werde eben die meiste Gelegenheit haben, die lebendige Wirksamkeit der Farben zu erkennen, „wenn sich durch die Verschiedenheit des Auftrags Farben anders darstellen, und durch Mischungen die Farben sich erzeugen oder aufreiben.“

„Obgleich es am Tage liegt, dass die Italiäner von der Zeit des Correggio's an, und die ganze Niederländische Schule, von den Gesetzen, wie die Farben müssen aufgetragen werden, wenn man gleichmässig damit verfahren will, wie die Natur es macht, eine sehr vollständige practische Erkenntniss hatten, so ist doch aus dem Erfolge, dass nämlich

diese, für Malhercy einzig wichtige Wissenschaft in Vergessenheit und auf Abwege gerathen konnte, sicher zu schliessen, dass sie die Sache nicht mit der Klarheit eingesehen haben, dass sie dadurch eine völlige harmonische Gestaltung in dem Kunstgeist bewürkt hätten.“

In den koloristischen Errungenschaften eines Correggio also und in der niederländischen Malerei, vor allem bei Rembrandt, findet Runge die Anknüpfung für eine Wiederbelebung der Malerei, nicht durch Nachahmung, sondern durch künstlerisch-wissenschaftliches Hineinleben in die Phänomene der Farben und in die Mittel entwickelter Technik. Nirgends zeigt sich klarer als hier der Abstand zwischen dem hohen Ziele Runges und dem Prinzip Friedrich Schlegels, der sich schon in den Europa-Briefen zur literarischen Führerschaft des archaisierenden Nazarenentums vorbereitete. Für Schlegel¹⁾ sind Correggios wie Rembrandts koloristische Auffassung und malerische Technik schon „Verirrungen“, Verirrungen des Genies bei Correggio, bei Rembrandt ein „kräftiger Irrthum“.

In der neuen eigenen Auffassung der Farben; in den theoretischen Studien, die er in seiner Abhandlung über die Farbenkugel verwertete, die sich in seinen letzten Skizzen zum „Morgen“ auch praktisch malerisch bewährten, offenbart sich am tiefsten Runges Bedeutung als Neuerer.

Hier sammelt sich seine ganze Energie, hier ist sein Streben konsequent, und hier hat er auch die härtesten Kämpfe mit sich selbst zu bestehen. Er schreibt an Goethe aus Wolzast September 1806: „Möchte es mir gelingen, mich von der Einsicht über die Farben zu der practischen Fertigkeit so durchzuarbeiten, dass dadurch eine vollständige Erkenntniss möglich würde, und dazu beytragen könnte, Andern durch die Mittheilung den mühsamen Weg bis dahin zu ersparen, so würde gewiss der freye Gebrauch dieser Kenntnisse zu einer Kunst aufblühen können!“ In einem früheren Brief Runges an Goethe vom 3. Juli 1806, der in Goethes Werk „Zur Farbenlehre“ abgedruckt ist, heisst es: „Wenn die Practik für Jeden mit grossen Schwierigkeiten verbunden ist, so ist sie es in unsern Zeiten im höchsten Grade für den, der in einem Alter, wo der Verstand schon eine grosse Oberhand erlangt hat, erst anfängt, sich in den Anfangsgründen zu üben; es wird ihm unmöglich, ohne zu Grunde zu gehen, aus seiner Individualität heraus sich in ein allgemeines Be-

II, 318

I, 88 ff

1) Vgl. vor allem Europa II, 2, S. 115 u. 128 f.

streben zu versetzen . . .“ Wer nicht mehr die unbefangene Unmittelbarkeit besitzt, sondern die Grundursachen der Phänomene nachzuspüren angefangen hat, der „kann nicht eher wieder zu der ersten Freyheit gelangen, als bis er sich gewissermaassen bis auf den reinen Grund durchgearbeitet hat . . . So ist es mir unmöglich gewesen, seit ich zuerst mich über die besonderen Erscheinungen bey der Mischung der drey Farben verwunderte, mich zu beruhigen, bis ich ein gewisses Bild von der ganzen Farbenwelt hatte, das gross genug wäre, um alle Verwandlungen und Erscheinungen in sich zu schliessen.“ Zu dieser umfassenden Orientierung ist er durch seine Farbenkugel¹⁾ gelangt, die unabhängig von den Fortschritten der Wissenschaft ihre praktisch-künstlerische Bedeutung behalten hat. Ernst Brücke hat sie in seine „Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe“ aufgenommen, weil sie die grössten praktischen Vorzüge zur allgemeinen Orientierung im System der Pigmentfarben besitzt. Die unvollkommene Wiedergabe der Farbenkugel in Runges Abhandlung meint Brücke wesentlich aus dem fabrikmässigen Kolorieren erklären zu können. Und mit vollem Recht, denn die Originalblätter Runges, die sich jetzt in der Kunsthalle zu Hamburg befinden, sind ein Wunder koloristischer Feinfühligkeit. Somit hat Runge doch zuletzt die Absicht gewissermassen erreicht, die er mit der Farbenkugel erstrebte und die er in einem Brief an Steffens mit folgenden Worten ausgesprochen hat: „. . . da in meiner Ansicht alles auf die Möglichkeit eines vollständigen Unterrichts in der Malerey hinausgeht, so sind mir die rechten Ausdrücke über die Dinge, die mir in Zukunft dazu den Weg bahnen könnten, überaus wichtig.“

I, 147

Am Schluss der kleinen Abhandlung sagt Runge, er habe nicht die Prätension gehabt, hier eine vollständige Theorie der malerischen Harmonie zu geben; dies sei ebenso wenig der Fall, wie er seinen Aufsatz überhaupt für eine neue Farbentheorie ausgeben wolle.

¹⁾ „Farbenkugel, oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander und ihrer vollständigen Affinität; mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben. Von Philipp Otto Runge, Mahler.“ Bei Friedrich Perthes, Hamburg 1810. Die Abhandlung von Steffens „Über die Bedeutung der Farben in der Natur“, die der „Farbenkugel“ Runges als Anhang beigefügt ist, verhält sich in ihrer romantischen Überschwänglichkeit zu dieser ungefähr wie die romantisierten Märchen Tiecks zu Runges echten und schlichten Wiedergaben des Volksmärchens.

Vgl. I, 122

Und doch hat Runge entschieden schon hier den Weg betreten, der durch die Arbeiten Chevreuls, Helmholtz' und Brückes und durch die Entwicklung der neueren Malerei zum farbenzerlegenden Impressionismus geführt hat. Er weist nicht nur hin auf die eigentümlichen Farbenwirkungen in „Mosaikbildern, oder gewürkten Tapeten, wo die Mischungen durch neben einander isolirt stehende Punkte oder Linien hervorgebracht werden, die durch Entfernung in einander fließen,“ er gibt auch folgende direkte Anweisung: „Ueberlegt man, das alle Farben, welche vermischt sich in ein völliges Grau auflösen, einen lebhaften und harmonischen Contrast bilden; dass die reinen Farben durch ihre Zusammenstellung als eine Dissonanz das Auge reizen; die monotonen Uebergänge im Regenbogen den Sinn am ruhigsten lassen; so wird man sich vorstellen können, dass eine verständig gewählte Zusammenstellung von lauter brillanten Farben, ohne dass es nöthig wäre, die Folge derselben durch graue und schmutzige zu unterbrechen, wegen eben dieser Eigenschaften geschickt ist, in die Bedeutsamkeit und den Eindruck eines Kunstwerks einzugreifen; wie die Töne der Musik in den Sinn und den Geist eines Gedichts.“

I. 125 f

Was wir früher als das Doppelgenie Runges bezeichnet haben: einen Dichtergeist in einem Malerauge, offenbart sich hier von einer neuen Seite: als wissenschaftlicher Forschungstrieb, verbunden mit koloristischem Sinn. Henrich Steffens, der Runge bei den Farbenstudien eifrig behülflich¹⁾ war, erzählt in „Was ich erlebte“: „Was Albrecht Dürer (?) und vorzüglich Leonardo da Vinci über die Farben geschrieben hatten, war ihm wohlbekannt.“ Mit Geistern von dieser Art fühlte ja Runge sich verwandt; mit ihnen betrachtet er seine Kunst wie eine Wissenschaft. In einem Brief an seinen Bruder Gustav vom 22. November 1808 hat er sich über diese Zweiteilung seiner Interessen geäußert, er spricht eben hier von der Farbenkugel: „Ich hoffe aber doch bald so weit zu seyn, dass ich euch etwas schicke; überdem ist dieses auch kein Kunstproduct, sondern eine mathematische Figur von einigen philosophischen Reflexionen, wie Daniel mir sagt, und da ist es nöthig, dass ich selbst,

II, 372

¹⁾ Als Runge Steffens den Aufsatz über die Farbenkugel übersendete (März 1809), schreibt er: „Ich lege diese Arbeit in deine Hände, da ich überzeugt bin, dass du mich am besten verstehen wirst, und weil in den Gesprächen mit dir mir der Zusammenhang in meinen Ansichten zuerst klar geworden ist“. Siehe I. 146.

wenn ich bey meinen eigentlichen Arbeiten als Künstler bin, nichts davon wisse, weil das so zwey verschiedene Welten sind, die sich in mir durchkreuzen.“ Mit der zunehmenden Reife wurde sich Runge der Gefahren seiner Begabung und des romantischen Zeitalters immer klarer bewusst. Als Arnim ihn im Frühjahr 1808 bat, der „Zeitung für Einsiedler“ einige Zeichnungen beisteuern zu wollen, lehnte Runge die Bitte ab, weil er von seiner Arbeit an den Tageszeiten nicht abgelenkt werden wollte. „Das Bilden in der lebendigen Gegenwart,“ schrieb er, „ist wie der Gang
I, 186 durch eine unendliche üppige Wildniss, es gehört dazu ein unverzagter Muth und ein ununterbrochenes Aufmerken, wer etwas Ganzes heraus- holen will, und wo man sich sehr in Acht zu nehmen hat, die einzelnen phantastischen Gestalten, sie mögen so reizend seyn, wie sie wollen, nicht Herr über sich werden zu lassen, sonst könnte man in der Über- schwemmung einer hereindringenden Phantasie bald untergehen.“

Da Runges koloristischer Sinn — seine Farbenfreudigkeit — der Kern seiner Selbstentwicklung war, zeigt sich auch hier in seiner künst- leri- schen Entwicklung das klarste Zielbewusstsein und die grösste Folge- richtigkeit. Werfen wir von diesem Gesichtspunkt aus einen Blick auf sein Künstlerleben zurück bis auf das erste Studienjahr in Kopenhagen, dann können wir den märchenhaften Traum, der ihm den grossen Licht- malar Rembrandt als seinen Akademie-Professor offenbarte, schon die Einweihung seiner künstlerischen Laufbahn nennen. Ein paar Jahre später war er in Dresden, wo er um Pauline warb; er hatte sich seinem Bruder Daniel anvertraut, und dieser wünschte, dass ersich als Freier besser kleide und eine nettere Wohnung nehme. Nun sass er in der neuen Wohnung, die Lehrstunde der Nachtigall stand auf seiner Staffelei, und mochte doch nur *ibr* Bildnis in jedem Eichenblatt malen. In dieser Zeit schrieb er
II, 156f seinem Bruder am 10. Oktober 1802: „Die Uhr und den Musselin habe ich erhalten; die Uhr ist prächtig und du glaubst nicht, wie so etwas einem hübsch ist und hilft bey der Arbeit, es zu haben. Der neue schwarze Rock, das neue Logis, die goldene Uhr: kurz, das ist so eine Reinheit, dass man darin denn auch nichts andres, als recht was Reinliches und Sauberes machen kann. Da liegt auch allein die Ursache, warum Correggio auf einen Goldgrund gemahlt hat¹⁾, weil da natürlich kein Schmutz darauf

¹⁾ Woher Runge diese ganz belanglose Idee hat, lässt sich nicht erweisen. Vielleicht stammt sie daher, dass die Magdalena in der Dresdner Galerie, die früher dem Correggio zugeschrieben war, auf Kupfer gemalt ist.

passt; ich finde es auch überhaupt ganz falsch, wie die Niederländer schmutzige Farben dadurch zu reinen erhoben haben, dass sie noch schmutzigere daneben setzten; Correggio hat grade im Gegentheil recht reine Farben dadurch schmutzig gemacht, dass er noch reinere daneben stellte, und so ist es auch mit den Farben in der Natur. Ich war diese Woche einen Tag mit Böhndel nach Tharand; wie herrlich da die Farben waren, glaubst du nicht; von den „heiligen Hallen“ soll ich euch grüssen, so göttlich hab' ich sie nie gesehen. —“

„Hör' einmal, wenn ich dies Bild fertig habe (ich bin nun erst bey der Skizze), dann mache ich wieder was noch besseres, das sollst du sehen, dazu denke ich mich einmal recht um des alten Jobst Eckhard's Farben bey euch zu bemühen, denn das sage ich dir: kein Bild mache ich, wo nicht die äusserste Reinheit der Farbe ihre grosse Rolle darin spielt. Mir ist jetzt der Kopf so voll von den Tönen, Haltungen, Farben, Reflexen, Lichtern, dass ich's dir gar nicht sagen kann; neulich träumte mir, du kamst in mein Zimmer und wolltest mich umarmen, da sah ich aber, dass du gar nicht die richtigen Reflexe im Gesicht hattest, und da kamen Andre, und ich dachte: du hättest die Farben auch ganz anders mischen sollen, der Schatten ist lange nicht rein genug und so immer weiter —“

Runges ganzes Künstlerleben war der Kampf, dies Versprechen zu halten, — bis er auf dem Sterbebette seinen Bruder bat, das grosse, unfertige Ölbild des Morgens zu zerschneiden, weil auch dies nicht seine Idee voll zum Ausdruck brachte. Reinheit der Farbe und Klarheit der Töne blieben immer sein hohes, nie voll erreichtes Ziel, wie das Spiel des Lichts in den durchsichtig klaren Farben seine Dichterseele zu den erhabensten Ausdrücken begeisterte. In dem Brief, den Goethe in seine Farbenlehre aufgenommen hat, sagt Runge: „Das Verhältniss des Lichts zur durchsichtigen Farbe ist, wenn man sich darin vertieft, unendlich reizend, und das Entzünden der Farben und das Verschwimmen in einander und Wiederentstehen und Verschwinden ist wie das Odemholen in grossen Pausen von Ewigkeit zu Ewigkeit, vom höchsten Licht bis in die einsame und ewige Stille in den allertiefsten Tönen.“

Runges zielbewusste Farbenstudien haben in der deutschen Kunst schon Früchte getragen, vor allem in der Landschaftsmalerei Friedrichs. Als Kaspar Friedrich mit der Ölmalerei eigentlich noch nicht begonnen hatte und hauptsächlich nur in Sepia arbeitete, hat Runges Streben sein unmittelbares Verhältnis zur Natur gestärkt und ihm zu seiner

gesunden Farbe und dem reinen Ton verholfen. Ende August 1806 schreibt Runge seinem Bruder Daniel, es sei sein bestimmter Vorsatz, diesen Winter etwas von den Tageszeiten zu malen; dann sagt er weiter:

II. 316 „Was hilft das alles, dass dieser und jener das von den Farben schon weiss und einsieht, wenn sie's nicht glauben und darnach thun? Es ist eben so hier mit — i —, der neulich grob gegen Fridrich wurde, dass die jungen Künstler alles besser wissen wollten und neue Erfindungen machten, da sie doch die Sachen nur erst copiren sollten, die sie sähen, aber sie wollten immer eindringen. —“

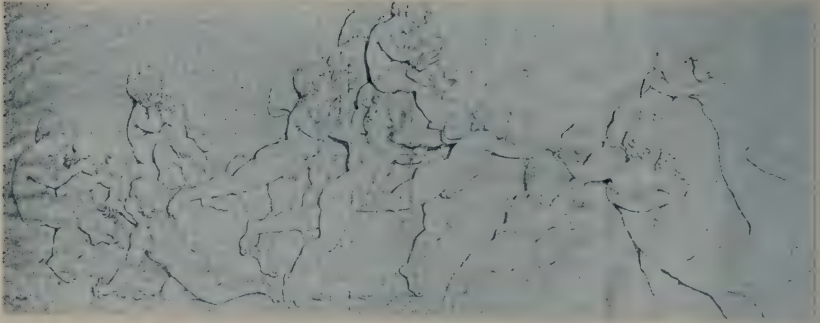
Friedrich wie Runge waren beide geborene Koloristen ganz im modernen Sinne. Ihre künstlerische Entwicklung fiel aber in die Zeit, die den „Empire-Stil“ schuf und die auch in der Malerei vorwiegend plastischen Idealen zustrebt. Die „Zusammenziehung der Malerei“, um einen Ausdruck zu benutzen, den wir schon in Schellings¹⁾ Rede „über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur“ von 1807 finden²⁾, schuf mit der Gewalt eines Naturgesetzes die radikalsten Wandlungen in der Kunst des Kontinents um die Jahrhundertwende, von denen alle Maler der Zeit mehr oder weniger beeinflusst wurden. So auch Runge von seinen ersten Künstlerjahren an. Die vollständige Umwandlung des Form- und Stilgefühls, die seine Dresdner Redaction des „Triumpfes Amors“ von dem Kopenhagener Entwurf unterscheidet, zeigt uns, wie schnell — in einem bis zwei Jahren — der Wandel in ihm sich vollzog, der Kopenhagener Entwurf, verblühte Überfülle des Barock wie eine Plafond-Dekoration des Rokoko, die Dresdner Komposition dagegen ganz im Sinne der Antike als Basrelief gedacht, in strengen und knappen Formen, die schon den Reliefstil Thorwaldsens vorausahnen lassen. Alle späteren Werke Runges selbst die letzten, farbenstrahlenden Skizzen zum „Morgen“ nicht ausgenommen, tragen alle mehr oder weniger die Marke der Zeit, sie gehören derselben Kunstentwicklung an, die die Werke eines David oder lieber eines Prud'hon bestimmte. Bei Runge wurde die Revolution des Form-

¹⁾ Es heisst hier S. 49: „Ist aber die Ausschweifung der Plastik in das Mahlerische ein Verderb der Kunst, so ist die Zusammenziehung der Malerei auf plastische Bedingung und Form eine derselben willkürlich auferlegte Beschränkung.“

²⁾ In dem Buche über „den nordiske Naturfölelse og Professor Dahl“, Kristiania 1894, ist die Sache behandelt worden in einem Kapitel über „die künstlerische Revolution und das Formgefühl“.



Triumph des Amors, Kopenhagener Entwurf.



Triumph des Amors, Dresdener Entwürfe.

geföhls vor allem durch die Illustrationskunst Flaxmans und durch Tischbeins Umrisse nach antiken Vasen vermittelt.

Nach der Lossagung von dem Klassizismus Goethes schrieb Runge aus Dresden seinem Bruder Daniel im November 1802: „Und so wirst du noch deutlich einsehen, dass ich nicht in Italien studiren *soll*; wenn ich es einst sehen soll, so ist das vielleicht um 20 Jahre. — Sollte es Ossian wohl gut gewesen seyn, wenn er den Homer studirt hätte?“ I, 19

Zwei Jahre später vertiefte er sich in Ossian, um die Übersetzung des Grafen Fr. Leopold von Stolberg zu illustrieren. Seine literarischen Vorarbeiten füllen in den „Hinterlassenen Schriften“ nicht weniger als 89 Seiten. Sie werden gewiss von den wenigsten gelesen, sind aber von nicht geringem Wert für die Beleuchtung des malerischen Naturgeföhls der Frühromantik.

In keinem Land sind wohl die Wirkungen der Ossianschen Poesie mächtiger gewesen als gerade in Deutschland, wo schon der junge Goethe Werther ausrufen liess, Ossian habe in seinem Herzen den Homer verdrängt, und wo „Herder¹⁾ durch sein ganzes Leben immer aufs neue zu dem Doppelstern Homer-Ossian zurückkehrte.“ Aber auch im übrigen Europa, die romanischen Länder nicht ausgenommen, hat die Dichtung Ossians eine unwiderstehliche Wirkung ausgeübt, was es ganz einleuchtend macht, dass die geistigen Vorbedingungen und Ursachen der deutschen Romantik weder durch Landesgrenzen eingeengt noch durch Rasseneigentümlichkeit bedingt waren.

Trug doch Napoleon, wie wir wissen, auf seinen Feldzügen „Fingal“ und „Temora“ in der italienischen Übersetzung des Abtes Cesarotti mit sich, wie einst Alexander den Homer; und in der Gefangenschaft auf St. Helena vertiefte er sich stundenlang in Ossians Gesänge.

Gibt es ein prägnanteres Kennzeichen der ganzen Kulturepoche als Ossian in der Hand jenes Napoleon, der der Empire-Zeit und dem Empire-Stil den Namen gab? Die unbegrenzte Ausdehnung dichterischer Phantasie, die alle Schranken sprengt, war eine weltbeherrschende Macht geworden zur selben Zeit, als die *künstlerische* Formensprache vom Gesetz der „Zusammenziehung“ unwiderstehlich in das steife

¹⁾ Nach Moltke Moe in einer Abhandlung in „Nordmænd i det 19. Aarhundrede“ wo er den Einfluss der Weltströmungen auf den nationalen Aufschwung der neueren Literatur Norwegens darstellt.

Linien-System des Empirestils eingeengt wurde. Homer und Ossian, das formenstrenge antik-klassische Ideal und die nordische phantastisch-romantische Begeisterung, beide Hauptströmungen der Zeit fliehen sich oft in gegenseitigem Widerstreben, aber ebenso oft fließen sie — unbewusst und unwillkürlich — untrennbar zusammen. Kein Wunder also, dass auch die Illustrationen Runges zu der nebelhaften Poesie des schottischen Barden in ihrem künstlerischen Stilprägen einen stark antik-klassischen Formen-Charakter annahmen, — als ob am Ende doch Ossian den Homer studiert hätte. —

Kein Kulturmensch, und wäre es der innigste Romantiker oder der radikalste „Moderne“, kann sich gegen die vielleicht ihm unbewussten Einwirkungen der Vergangenheit und der Gegenwart verschliessen; die Kunstgeschichte kennt überhaupt keinen Kaspar Hauser. So finden wir denn auch bei Runge nicht nur die Gedanken eines Jakob Böhme und Tiecks, sondern auch Formen, die sowohl antiker als Rafaelischer Kunst entlehnt sind; auch Albrecht Dürer hat zu dem Arabesken-System Runges beigesteuert. (Grünewald, dessen wuchernde, blühende Gotik der Blumenliebe und Farbenfreude des genialen Romantikers so rasseverwandt war, kannte Runge noch nicht, obwohl Brentano ihm in begeisterten Worten von Grünewald erzählt hatte.)

Von den zeitgenössischen Künstlern haben, wie oben schon bemerkt wurde, Tischbein und Flaxman durch ihre Umrisszeichnungen für die Formensprache Runges Bedeutung gehabt, ja wir finden bestimmte dichterisch-künstlerische Züge aus den Illustrationen des letzteren zu Dantes göttlicher Komödie in Runges Tageszeiten wieder. Auch der kongeniale englische Phantast William Blake war Runge bekannt, wie er ja überhaupt durch seinen Freund Besser, den wirksamen Kompagnon von Perthes, in reger Verbindung mit dem englischen Büchermarkt stand. In einer scherzhaften Jugendzeichnung von einer Reise nach Mecklenburg 1799 (im Privatbesitz) hat er anscheinend eine der gigantisch-grotesken Phantasien William Blakes nachgeahmt.

Vielleicht wären Runge auch als Maler viele Umwege erspart geblieben, wenn er sich nicht in jugendlich-revolutionärem Gefühl seiner ersten Jahre gegen Juels und Graffs malerische Einwirkungen direkt gewehrt hätte; besonders bei Juel konnte er Anknüpfungen für ein vollkommen modernes Kolorit finden. Die Generation, der Runge angehörte, war nun einmal viel zu revolutionär gesinnt, vor allem in



Ossian mit der Harfe.



Die Geburt Fingals und der Tod seines Vaters Combal.

ihrer malerischen Auffassung, um nicht aus eigener teuer erkaufte Erfahrung alles Lehrgeld selbst bezahlen zu wollen. Am verhängnisvollsten hat sich der Bruch mit dem „Jahrhundert des Geschmacks“ bei Runge in seinem ornamental dekorativen Gefühl gerächt; er besitzt als Dichter-Maler einen geradezu erhabenen Schönheitssinn, ist aber in seinem Geschmack nicht selten ein Barbar.

Im September 1806, als der bedeutungsvolle Briefwechsel mit Goethe schon angefangen hatte, schrieb Runge aus Wolgast seinem Bruder: „Ich habe dieser Tage Carstens', des Mahlers, Biographie von Fernow gelesen, die mich sehr angezogen hat, und ich wäre sehr begierig, etwas von ihm zu sehen. Ich sehe am Ende auch wohl, dass auf dem höchsten Punkte einer Ansicht man sich doch begegnet; wie ich denn hoffe, dass ich mich so mit Goethe auch mehr und mehr begegnen werde.“

II, 321

Der Goethe, von dem Runge sich in der ersten romantischen Begeisterung in berechtigter Selbstbehauptung wegen seiner freieren und höheren malerischen Ideale losgesagt hatte, war der enger begrenzte — der kleine Goethe, der vielleicht von dem jungen Romantiker missverstandene Goethe, Goethe in der Signatur W. K. F., der Haftende in der Firma Goethe-Meyer. Der Goethe, mit dem Runge sich von nun an mehr und mehr begegnet in ebenbürtiger, ja mehr als ebenbürtiger Mitarbeiterschaft, ist der universelle Goethe, der trotz seinem begeisterten Anschluss an die eingengten plastischen Ideale der Zeit doch durch jahrzehntelange Farbenstudien die Grundlagen einer echt koloristischen Malerei suchte¹⁾.

Vgl. II, 461

Und das Ziel, das Runge von seinem hohen Standpunkt erblickt, ist noch heute die Aufgabe der deutschen Kultur: die Vereinigung grosser und starker Form mit reichem und lebendigem Farbensinn.

Runges Arbeit an den „Tageszeiten“ in den drei letzten Lebensjahren — sein Wachstum von Skizze zu Skizze für den „Morgen“ zeigt klarer als alles, was er sonst hinterlassen hat, dass, wenn überhaupt einer Kräfte besass, das hohe Ziel zu erreichen, eben *er* es war.

¹⁾ Siehe schon seine Abhandlung „Von den farbigen Schatten“ (1792) Goethes Werke II. Abt. 5 Bd. Weimar 1897, besonders S. 123 f. Vgl. die „Confession des Verfassers“ in „Zur Farbenlehre“, histor. Teil II, 283 ff.

Carstens, Runge — Marées, Hildebrand; der alles beherrschende Humanismus (der Mensch) Goethes, und Runges „Licht, Farbe und bewegendes Leben“: — wir unterscheiden Hauptpunkte einer Entwicklung nach der Ibsenschen Spirallinie¹⁾ in aufsteigenden Windungen. — —

Otto Runge starb mit 33 Jahren, er erlebte den Frieden und die Befreiung von 1814 nicht mehr. Kaspar Friedrich, der in seiner Landschaftsmalerei auf Runges grundlegende Farbenstudien baut und eine wesentliche Seite des abgebrochenen Werkes Runges weiter führt, war 33 Jahre alt, als er sein erstes Ölgemälde ausstellte.

Die letzten Skizzen des „Morgens“ zeigen uns nicht nur, was Runge durch seine praktischen und theoretischen Farbenstudien schon an malerischen Kräften aufgespeichert hatte, sie werfen auch klares Licht — vor- und rückwärts — auf seinen Weg, auf den Grundgedanken seines Lebensplans.

I, 27 In einem Brief an Tieck vom Ende des Jahres 1802, etwa einen Monat, bevor die „Tageszeiten“ in seiner Phantasie Form gewannen, heisst es: „Die Sache würde für jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen, allein aus diesen müsste doch die Landschaft hervorgehen, wie die historische Composition doch auch daraus gekommen ist.“

I, 68 Aus diesem Grundgedanken ist sein erster „Morgen“ — die radierte Umrisszeichnung von 1803 — als eine mystische Bildersprache entstanden. Er selbst schildert den „Morgen“, wie wir schon sahen, in dem Brief an Schildener vom Jahre 1806: „Den Morgen bitte ich Sie, ungefähr in dem Effect zu betrachten, wie die Sonne, die sich aus dem Morgennebel heraufhebt; so dass der Kugelabschnitt der Erde sich wie ein ferner Berg vor der Morgenröthe im Nebel wälzt; die Gestaltung vorn nur als eine Arabeske zu dem Hintergrunde darauf anspielend.“

In den Skizzen aus seinen letzten Jahren, die nur die ihm Nächststehenden gekannt haben, ist die Komposition — nicht die Grundidee, sondern ihre bildliche Darstellung — fast eine neue geworden. Die Entwicklung von Arabeske und Hieroglyphe zu voller Landschaft ist hier schon vollzogen. Wir haben nicht mehr den Kugelabschnitt der Erde aus den Werken Böhmes, den leeren Weltkörper in den Sonnennebeln — — Das Meer breitet sich purpurblau aus und schwimmt mit fernen

¹⁾ Vgl. seinen Ballon-Brief, datiert Dresden, Dezember 1870.



Der Morgen von 1808, Handzeichnung, in der Hamburger Kunsthalle.



„Die Musica“, Fragment aus der letzten Untermalung zum Morgen,
in der Hamburger Kunsthalle.

rosigen Wolken, der neugeborene Tag liegt zwischen Frühlingsblumen auf dem tauigen Rasen, während Rosen, aus den Fingern schwebender Genien entspringend, die Schleier der Morgennebel entzünden.

Und der Morgenstern—Venus als das Pistill der Licht-Lilie—ist nun eine weibliche Gestalt geworden, Venus-Aurora, Licht-Liebe in dem entzündeten Morgenhimmel schwebend. Von den Kelchblättern der Lilie wie von Lichtflammen sind ihre strahlenden Glieder umwallt, die Licht-Lilie — die klingende tönende „Musica“ — hält sie hoch über ihren Kopf in die Höhe. Das Licht ist zu Farben, die Farben sind Töne geworden.

Hier ist die Poesie Jakob Böhmes ausgelöst; die Synästhesie Tiecks, Zerbinos Zaubergarten der Poesie hat lebendige Gestalt gewonnen. Kaum sind je in der Kunstgeschichte die musikalischen Stimmungswerte der Farben in bewussterer Absicht verwertet worden. Runges romantische Malerei gehört der gleichen Zeit an wie die Instrumentalmusik Beethovens. —

Wenn wir nach einer Runges musikalischer Verwertung der Farben wahlverwandten Kunst suchen, dann kommen wir am ersten zu einem Maler der Frührenaissance, dessen Auge auch voll war von der „Herrlichkeit des Daseyns“, der dieselbe Farbenfreude wie Runge hatte, seine Bilder wirklich auf Goldgrund malte. Wie ein Kind in den Farbkasten nach den hellsten Farben, dem strahlenden Rot, dem leuchtenden Gelb, dem klaren Blau greift, so stimmt auch Fra Angelico seinen Ton himmelklar und ätherrein. Alles was die Erde von farbenheller Freude hat, sammelt er für den himmlischen Freudenklang seiner Bilder. Das Gold der Engelposaunen klingt mit schmetterndem Jubel gegen das strahlende Blau des Himmels: die Töne werden Farben, die Farben werden anbetender Lobgesang, der von allen Heerscharen der Heerscharen zum Allerhöchsten emporschallt.

Fra Angelico ist der Primitive, der in einer naiveren Kunst wesentlich noch allein die rein dekorativen Flächenwerte der Farbe symphonisch verwendet, Runge ist der Moderne, der mit vollem Bewusstsein auf Leonardos, Correggios und Rembrandts Errungenschaften fusst. Seine Malerei ist Licht-Malerei. Er will die Farbe, wie sie vom Lichte erzeugt, vom Feuer des Lichtes durchgeistigt ist, in ihren male'rischen Tiefenwerten musikalisch ausnutzen. Hoch oben im „Morgen“—wo er in bewusst farbensymbolischem Sinne den Morgenstern mit reinem

Weiss den schwarzen Schatten der Licht-Genien gegenüber gestellt hat, fühlen wir, — wir meinen wirklich zu hören, wie das erste kalte Licht aus der Finsternis der Nacht mit den perlenden Tönen einer Quelle rieselt; bis es wie mit Feuerzungen jubelt in dem Lichtmeer, das die Gestalt der Venus-Aurora umwallt.

Licht mit Licht hat Runge hier malen, wie Correggio, das Reine und das Helle mit dem noch heller Strahlenden überwinden wollen.

Ebenso wie Runge die Komposition des „Morgens“ ändern musste, als er sie malte, wäre er auch gezwungen gewesen, die übrigen Kompositionen mehr oder weniger umzudichten. Er wollte ja die ewigen Licht- und Farben-Wunder ausdrücken. Dazu hätte eine dekorative Flächenwirkung wie in den Umrisszeichnungen — ein blosses Illuminieren der Blätter, wie es in dem grossen Brief an Goethe heisst — nicht ausgereicht. Er wäre gezwungen gewesen, „mehr in die Tiefe zu gehen“, wie er Tieck schrieb. Welche Wunder der Poesie er in „die Nacht“ hineinzuhauchen vermocht hätte, ahnt man angesichts seines Aquarells „Arions Meerfahrt“. Es ist die Idee zu einem Vorhang für ein Operntheater, etwa ein Jahr vor seinem Tode entworfen.

Hier bewegt sich Runge mehr in den Spuren Rembrandts und van der Neers, wie schon in seinem früheren Entwurf zum „Petrus auf dem Meer“. Alles ist tiefes, ahnungsvolles Helldunkel. Auf der Zither spielend, reitet Arion auf dem Delphin über das Meer hin, übergrosse Mohnblumen wiegen spielende Genien auf ihren breiten Blättern, Schwäne ziehen dahin und lauschen den süssen Tönen, die „mondbeglänzte Zaubernacht“ webt ihren Silberschleier über See und Küste. Es ist, als ob die ganze „wundervolle Märchenwelt“ der Romantik noch hinter dem Vorhang träumte und nur auf das Zauberwort der Musik wartete — —

II. 191 Der frühe Tod Runges lässt sein Künstlerleben erscheinen — um ein vorahnendes Wort von ihm selbst zu gebrauchen — wie einen „Accord in einer grossen Musik, der grade dann abgebrochen wird, wann er am lautesten aufjauchzet —“. Durch ihn hätte die Romantik eine selbständige deutsche Malerei schaffen können, eine universelle, echt malerische Kunst im Bündnis mit der Baukunst und mit dem Handwerk.

Bis zu seinen letzten Stunden hielt er an dem Plan fest, den er in seinem ersten Liebesglück gefasst hatte, als er die „Tageszeiten“ zum

Zimmerschmuck entwarf: nämlich eine Werkstatt zu gründen wie die alten Künstlerwerkstätten der Renaissancezeit an Stelle der Akademien der späteren Jahrhunderte. Mit den zunehmenden Jahren reifte auch der Plan in ihm, und in seinen Briefen aus den zwei letzten Jahren hebt er ihn immer energischer hervor, zugleich aber auch die Hülfslosigkeit der Zeit. In einem Brief an Goethe, datiert Hamburg, den 23. Sept. 1809, heisst es: „Ich denke sonst noch diesen Winter mancherley lustige I, 177 Sachen zu machen, und bestrebe mich vorzüglich, unter den vielen nicht ungeschickten Künstlern, welche sich jetzt hier aufhalten, einige dahin zu bringen, dass sie sich recht gründlich in irgend eine Liebhaberey vertiefen; denn es ist doch schändlich, wenn die Künstler, bloss weil sie nicht davon leben können, nicht einmal eine Liebhaberey haben mögen, und es wird gewiss nichts Gutes eher entstehen, als bis Jeder sein eigenthümliches Talent recht ordentlich wissenschaftlich zu ergreifen Lust bekommt.“

Seinem Freund Klinkowström in Paris schreibt er Nov. 1809: „Ich denke immer mehr darauf, wie ich die Vereinigung verschiedener I, 178 Künstler zu einem Werk zu Stande bringen möchte, und das kann nur so geschehen, dass sie sich in ihren verschiedenen wissenschaftlichen Kenntnissen zu Hülfe kämen, wodurch denn die wissenschaftliche Kenntniss überhaupt mehr zur Sprache kommen könnte; welche ernsthafte Gründlichkeit doch der einzige Weg ist, wie die Zeit etwas gebären kann.“ Ende Januar schreibt er wieder an Klinkowström: „Mir I, 179 ist recht oft beklommen zu Mütthe, dass ich so allein bin. Könnte ich es auf irgend eine Weise, die mir als Wunsch nur bekannt ist, dahin bringen, etwa 10 junge Leute von verschiedener Art ihre Studien zu betreiben anzuleiten! Ich glaube, dass sich sehr viel Schönes und Gutes hervorbringen liesse. Wenn man die verschiedenen Arbeiten in der Verzierungskunst an drey verschiedene Talente austheilte, und selbst erst die Idee hergegeben hätte, müsste man sehr viel schaffen können. Es gehört nach meiner Einsicht aber durchaus eine vereinigte practische Arbeit dazu. Der erste Arbeiter müsste die Verhältnisse und Perspectiv recht verstehen und eine geistvolle Ansicht davon haben; der zweyte die Formen der Blumen und Gestalten in ihrer freyesten Bewegung wie in ihrem ruhigsten Zustande studirt haben; der dritte die Verhältnisse der Farben und die Handhabung derselben recht verstehen. Nimm nun im Kleinen und im Grossen immer diese Folge an: erst Architektur, dann Plastik,

dann Mahlerey; was liesse sich, im Ganzen wie im Einzelnen angewandt, mit solchen Leuten machen, wenn man so junge Gemüther in eine Idee vereinigen könnte! Und warum sollte es nicht möglich seyn, und was kann es anders heissen, dass Rafael funfzig junge Leute für sich durch ganz Italien und Sicilien hat reisen lassen? Wenn ich nur wüsste, wie man diese Einsicht dem Publicum beybrächte! gethan muss es werden, sonst geschieht nichts. — — —“

I, 158 Auch in Runge's wichtigem Brief an Schelling vom 1. Febr. 1810, mit der Abhandlung über die Farbenkugel, bespricht er den Plan: „wie ein Meister mit einigen Freunden und Schülern gewaltige und schöne Sachen an das Licht bringen könnte, wenn sie sich als Architekten, Bildhauer und Mahler, in ihren Studien vereinigten. Wenn ich wüsste, wie weit Sie mit meinem Treiben“ — durch die gemeinschaftlichen Freunde Tieck, Rumohr¹⁾, Steffens — „bekannt wären, schriebe ich Ihnen einmal, welche Verbindungen in dieser Art ich mir wünschte; — es wird zwar nichts gemacht, es liegt aber auch eben daran, dass nichts gemacht werden kann, und keine Anstalten zu dem da sind, was wir immer Alle machen wollen.“

In diesem Punkt, in seinem Verlangen nach einem Publikum stimmt Runge mit den Ansichten überein, die Schelling, der leitende Philosoph der Romantiker, in seiner grossen Münchener Rede von 1807 über die Zukunft der deutschen Kunst ausgesprochen hatte. Eine allgemeine künstlerische Begeisterung wie in der Zeit des Perikles und der Medicäer müsse erst das Volk erwecken. „Ohne grossen allgemeinen Enthusiasmus,“ sagt Schelling, „gibt es nur Sekten, keine öffentliche Meynung.“

Zwanzig Jahre später, um 1830, erzählt Wasmann²⁾ in seiner Selbstbiographie, fanden sich nicht weniger als vierzehn Künstler aus Hamburg in München; unter ihnen hervorragende junge Leute wie Michael Speckters Sohn, Erwin Speckter, Oldach und Emil Janssen, die sich unter Cornelius zum Teil als Gehilfen an seinen Monumentalfresken weiter ausbilden wollten. Für diese Maler, die übrigens alle jung starben, war Michael Speckters Freund, Otto Runge, durch seine unvollendete

¹⁾ Rumohr hatte im Frühjahr 1808 eine Tuschzeichnung zu dem „Morgen“, die Runge für Steffens ausgeführt hatte, nach München mitgebracht, um sie Schelling zu zeigen. Vgl. II. 359—360.

²⁾ Friedrich Wasmann. Ein deutsches Künstlerleben, von ihm selbst geschildert. Herausgegeben von Bernt Grönvold, München, J. Bruckmann A.-G. 1896, S. 38.

Kunst noch eine lebendige Kraft. In Erwins Zimmer in München, das er in einem Aquarell¹⁾ wiedergegeben hat, hing über seinem Bett als kolorierter Steindruck (von ihm und seinem Bruder Otto) Runges „Morgen“. Unter den Bildnissen, die Oldach gemalt hat, ist auch ein Porträt von Runges ältestem Sohn, dem früh verstorbenen Bildhauer Otto Sigismund Runge, erwähnt.

Die eindringende Charakteristik, durch die die Bildnisse dieser jungen Hamburger an menschlicher Tiefe sogar die hervorragende Porträtkunst der verwandten Schule Eckersbergs in Kopenhagen übertreffen, ist wohl am Ende auf die ebenso gemüthtiefe wie schlichte Porträtkunst Runges zurückzuführen.

Welch andere Perspektive hätten sich der deutschen Malerei eröffnet, wenn Runges farbenfreudiges Auge und nicht Cornelius' magere und düstere Askese — jene zwar mächtige, aber dem Leben und der Wirklichkeit fernstehende Kunst — die Leitung übernommen²⁾ hätte. Wie ein Verhängnis hat es über der Kunst Deutschlands gewaltet, dass das Auge oft zu kurz kam.

In einem grossen, grundlegenden Werke wollte Runge alle seine Kräfte sammeln. Dieses Werk, die „Tageszeiten“, war ein alles umfassendes, ein Ausdruck seiner Freude am Dasein und dem Leben. Daher war nichts Malerisches ihm gleichgültig. Selbst die Anzüge der Pariser Damen in ihrer Anmut und ihren reinen Farben bilden in Runges Briefwechsel mit Klinkowström einen Gegenstand, den sie beide als etwas künstlerisch Bedeutungsvolles besprechen. Klinkowström hatte ihm am 26. Febr. 1809, als er zwei Monate in der Davidschen Schule gezeichnet hatte, in einem sehr bedeutenden Künstlerbrief aus Paris geschrieben: „Die Frauenzimmer haben etwas sehr Anziehendes und der höchste Reiz scheint auf diesem höchsten Punkte der bürgerlichen Producirung zu seyn, dass man das Nackte stets zart durchfühlen müsse. Was wäre doch auch die höchste Ausbildung, wenn nicht das Menschliche wieder offener darin läge. Eine schöne Tendenz zeigen die reinen Farben, welche durchgängig von den Frauen hier getragen werden, und der reizende Anblick solcher Tausende in den herrlichen ebenen Tuilerien macht einen besondern Contrast mit dem charakterlosen Männer-

II, 380

¹⁾ In der Hamburger Kunsthalle. Abgebildet in Lichtwarks Bildnis in Hamburg. II, S. 137. ²⁾ Vgl. Lichtwark: Das Bildnis in Hamburg II. 99 f.

costume. Als ob die Sinne in den Frauen eine Zeit voraus hätten.“

I, 175 „Du hast . . . Recht,“ schreibt ihm Runge am 31. März 1809 aus Hamburg zurück, „die dortige Kunst zu durchdringen, um das Gute darin davonzutragen. Ich beziehe dieses vorzüglich mit auf das, was du so gut über die Zartheit in dem weiblichen Anzuge sagst; wohin anders könnte sich auch wohl die äussere Erscheinung der Schönheit des menschlichen Gemüthes geflüchtet haben? Dies ist die Kunst der Franzosen,“ — denen Runge nach dem Wenigen, was er von der zeitgenössischen Pariser Kunst selbst kennt, keinen echt malerischen Sinn zutraut¹⁾. Runge will die

I, 176 Kunst in engste Verbindung mit dem Leben bringen. „Du glaubst mit mir,“ schreibt Runge ein paar Monate später seinem kongenialen Freund, „an eine neue Richtung, welche die Kunst nimmt, eine neue Blüthe, welche sie treiben wird; werden wir etwas anderes und höheres thun können als diese neue Tendenz, soviel wir davon ahnen, zu suchen? und das wirkliche Leben, das grade im Gebrauch ist, soll und muss es nicht zuletzt diese Blume gebären? Und wie können wir die Sache bewirken, betreiben, als wenn wir in die Würksamkeit des Tages eingehen?“ So beschäftigt sich Runge als Maler auch mit allem, was das Leben verzieren²⁾ und die Lebensfreuden durch Schönheit erhöhen kann, mit Blumenmustern für Stickerei und mit Theatervorhängen, mit Gallionsfiguren, Spielkarten und Bücherumschlägen.

In die bescheidensten Arbeiten weiss er nicht nur seinen Schönheits-sinn, sondern auch den Schmerz seiner Vaterlandsliebe und den Grimm gegen den Unterdrücker hineinzubringen. Aus diesen Gefühlen heraus zeichnet er 1809 als Umschlag für „das Vaterländische Museum“ seines Freundes Perthes „den Fall des Vaterlandes“ in der ersten Zeichnung so „schneidend deutlich“, dass man es für politisch ratsam hielt, dem Schmerz eine mehr verhüllte Einkleidung zu geben. Daniel Runge hat die erste Zeichnung als Titelblatt des zweiten Theils der „Hinterlassenen

I, 178 1) Runge schreibt an Klinkowström am 3. Nov. 1809, als ihm eine französische Malerin, Freundin Girodets, besucht hatte: „Es ist doch etwas Hübsches in der bestimmten Schule der Franzosen; sie können das, was sie haben, wirklich lehren und mit Perfection treiben. Geht denn aber Allen der Sinn für den Ton und die Luft so ganz ab, und ist alles so schneidend bestimmt gemahlt?“ —

2) Von Runges letztem Lebensjahre 1810 ist das reizende Aquarell „Nachtigallen-gebüsch“, Entwurf zu einem breiten Fries für ein Gesangszimmer. Jetzt in der Hamburger Kunsthalle.

Schriften“ Runge benutzt. Sie gibt nicht nur der Stimmung der Zeit einen bedeutungsvollen poetischen Ausdruck wie ein „geharnischtes Sonnet“; zugleich zeigt sie uns all zu deutlich, wie die Kriegsjahre den Geschmack bis zum Barbarischen vergrößern konnten.

Auch in seinen Spielkarten soll Runge den Freiheitshelden Schill als Pique-Buben eingeschmuggelt haben.

Durch die Entwicklung seiner eigenen „intensiven Grösse“ hatte Runge sich als Lebensziel gesetzt, eine neue Malerei vorzubereiten. „Diese intensive Grösse,“ schreibt er ein Jahr vor seinem Tode, „ist die einzige, die unsere Zeit gewährt; es wird die Nation eben so wenig eine Kunstblüthe aus blosser Tradition hervorbringen, wie die Mutter ein Kind gebären wird, ohne es in ihrem Schoos getragen zu haben.“ I, 177

Runge schaut weiter und freier als seine Zeitgenossen. Er allein sieht klar den Weg, der aus der Ratlosigkeit herausführen kann: nicht Tradition, sondern neuschaffende Kräfte der Zeit. Runge steht in der malerischen Entwicklung seiner Zeit als zentrale und universelle Persönlichkeit, — rechts und links sind nur „Sekten“.

Auf der einen Seite unter der Signatur W. K. F. — also auf die Autorität Goethes gegründet — formt Hofrat Meyer das Programm des Neuklassizismus: „Dass es in Bezug auf die Kunst am sichersten und vernünftigsten ist, sich ausschliesslich mit dem Studium der alten Griechischen, und was in neuerer Zeit sich an dieselbe anschloss, zu befassen.“ Auf der andern Seite steht das vorläufig siegende romantische Programm (der Nazarener), das Friedrich Schlegel schon in seiner Zeitschrift Europa formte: „Sicherer bliebe es ganz und gar den alten Malern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Naive so lange treulich nachzubilden, bis es dem Auge und Geiste zur andern Natur geworden wäre.“ Diese Worte Friedrich Schlegels aus dem Jahre 1803—1804 sind in der Tat direkt gegen Runge's Streben gerichtet. Sie finden sich in dem Schlussbrief¹⁾, wo er die Frage stellt: „Ist es wahrscheinlich, dass auch jetzt in unserer gegenwärtigen Zeit noch von Neuem ein wahrer Mahler wieder entstehen und sich erheben wird?“ „Ein Extrem,“ schreibt er, „wird vielleicht das andere hervorrufen; es wäre nicht zu verwundern, wenn die allgemeine Nachahmungssucht bei einem Talent, das sich II, 487 II, 485

¹⁾ Europa II, 2, S. 142 ff.

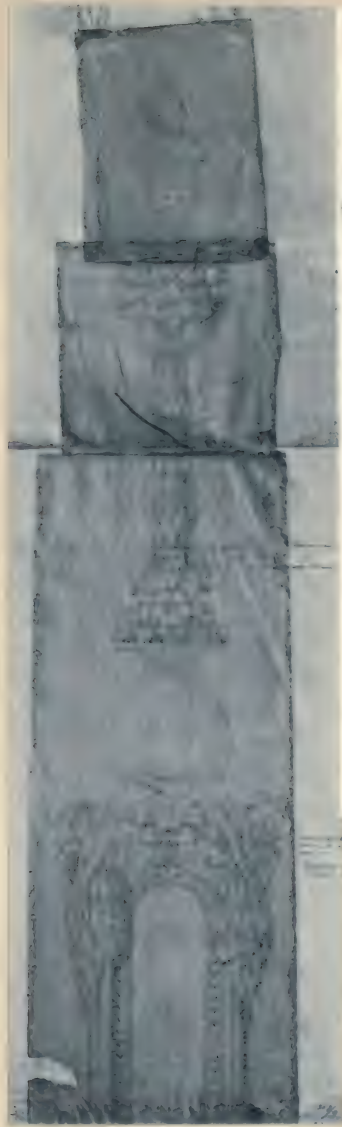
fühlte grade den Wunsch absoluter Originalität hervorbrächte. Hätte nun ein solcher erst den richtigen Begriff von der Kunst wiedergefunden, dass die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe sey, so wurde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen; *Hieroglyphen* wahrhafte Sinnbilder . . .“ Mit diesem selbstbewussten Talent hat er vor allem Runge im Auge. Als er seine Europa-Briefe zwanzig Jahre später neu herausgab, bezog er in einer Note¹⁾ die Worte ausdrücklich auf Runge, mit voller Deutlichkeit hervorhebend, dass der selbständige Weg, den Runge gewählt, doch am Ende ein Irrweg wäre — „*sicherer*“ bliebe es, ganz und gar den alten Malern zu folgen — —“.

In der Ratlosigkeit der Zeit bezeichnet das Lebenswerk Runges den zielbewussten, sicheren Fortschritt, die Zukunft der deutschen Malerei, nicht der Frühromantiker von 1803, sondern der reifere Runge, der vor seinem Tode schon selbst wesentliche Einseitigkeiten korrigiert hatte, ohne dass Friedrich Schlegel — und wohl kaum Goethe — es erfahren haben.

Das Lebenswerk Runges enthält in sich nicht nur den stärksten Fortschritt seines Zeitalters und Kräfte, die während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der deutschen Kunst direkt und indirekt fortgewirkt haben, sein Geist hat ahnend viele der Hauptgedanken ergriffen, die das ganze 19. Jahrhundert bewegt haben: in der Malerei bis zum modernen Pleinairismus und dem farbenzerlegenden Impressionismus; in dem ornamental-dekorativen bis zur Überreflexion und zu dem Schematismus der „Neuen Kunst“ (vgl. seine geometrisch stilisierten²⁾ Blumen; erstaunlich „modern“ ist auch der geistvolle echt Rungesche Entwurf zu einem Grabmal von 1808 für eine jung verstorbene Mutter, eigentlich der Arabeskenrahmen des „Morgens“ in Stein übertragen).

Die Nachwirkungen eines bedeutenden Geistes lassen sich nicht statistisch feststellen. Wird aber einmal jene Zeit, die für alle Richtungen eine grundlegende war, auch in ihrem künstlerischen Streben gründlicher durchforscht sein, so werden auch ohne Zweifel die Spuren der anregenden Persönlichkeit Runges deutlicher erkennbar werden, — nicht allein in

¹⁾ Sämtliche Werke 6. Band Wien 1823. Seite 218. ²⁾ Vgl. II, 369, Rumohrs Brief 1808: „Mich freut es, dass du die Messkunst auf das Studium der Vegetabilien anwendest, und die Verknüpfung aller Kunst mit und in der Architektur vor Augen hast.“



Entwurf zu einem Grabmal.



Geometrische stilisierte Kornblume.

der künstlerischen Entwicklung. Die Gedanken Runges haben auch für die Kunstgeschichte als neu begründete Wissenschaft Bedeutung gehabt, denn einer ihrer geistvollsten Vertreter, Rumohr, hat seinen vorurteilsfreien und echt künstlerischen Geist im vertrauten Verkehr mit dem reifen Runge gebildet. Im Frühjahr 1808 schreibt ihm Rumohr: „Meine Hoffnung geht grade drauf, einmal neben dir, in einer Stadt, zu leben, und ich möchte mit dir ein Geschäft treiben, um dich desto öfter zu sehen.“ Und im Herbst desselben Jahres schreibt er ihm aus Prag wieder: „Da du mir die Augen über die Niederländer durch deine eifrige, mir nur in dir bekannte Speculation über die Farbe geöffnet hast, so habe ich in etwa 120 Bildern von, und zum Theil von, Rubens, die sich in München und der Gegend befinden, oft Gelegenheit genommen, die bewundernswürdige Intelligenz der Farbe in diesem seltenen Sinn zu betrachten“.

II, 359

II, 369

Die tiefe und schlichte Kunst der jungen Hamburger hat die Traditionen Runges noch einige Jahrzehnte fortgepflanzt. Dauerhafter, aber weniger glücklich hat sein ornamentaler Arabeskenstil weiter gewirkt. Das Tiefste in seiner Kunst: den Elias-Mantel Runges, hat sein Landsmann und Freund Kaspar Friedrich geerbt.

In einem Brief an Perthes wenige Wochen vor Runges Tode sagt Goethe von Runge: „Es ist ein Individuum, wie sie selten geboren werden.“

II, 423

„Entweder ich hatte nie ein richtiges Urtheil über wahre Genialität,“ heisst es in Steffens Nachruf an Runge, den er an dessen Bruder Daniel richtet, „das Glück, das mich in eine nahe Verbindung mit so vielen trefflichen Männern brachte, wäre mir nutzlos dargeboten, oder Ihr Bruder gehörte, in seiner stillen, wenig gekannten Würksamkeit, zu den ausgezeichnetsten der Zeit.“ Und in einem Brief an Daniel Runge aus Ziebingen 1812 schreibt Tieck von seinem Jugendfreunde: „Es ist gewiss erlaubt zu sagen, dass Er einer der wenigen Menschen war, bey denen Vorsatz und Wille . . . mehr werth ist, als bey vielen Andern ein geräuschiges und unermüdetes Thun. Wird nur seine Begeisterung nicht vergessen, so würkt sie noch wohl früher oder später in andern edlen Seelen fort. —“

II, 426

II, 437

Der Wiederentdecker Runges in unserer Zeit, der sein Lebenswerk für immer aus der Vergessenheit gerettet hat, Alfred Lichtwark, sagt von ihm: „Die Schüler, die er im neunzehnten Jahrhundert nicht bilden konnte, wird ihm das zwanzigste zuführen“ —.



Jugendzeichnung von 1799.

ANHANG.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Wenn Reinhold Steig aus den von ihm im „Euphorion“ (1902, S. 660ff.) nach den Originalhandschriften abgedruckten 5 Briefen an Georg Andreas Reimer und dem Gedichte folgert, „dass wir der gesamten Schriftstellerei des Malers Runge gegenüber auf schwankendem Boden stehen“, so darf ich Ihnen nach einem sehr zahlreichen handschriftlichen Briefmaterial Philipp Ottos, das zum Teil in den „hinterlassenen Schriften“ abgedruckt ist, versichern, dass die Änderungen Daniels sich fast einzig auf Rechtschreibung und Interpunktion beziehen. Insofern hat Daniel den angebeteten Bruder freilich gesellschaftsfähiger und regelrechter dargestellt. Veränderungen in Bezug auf den Inhalt und das eigentliche Wesen von Philipp Ottos geistigen Produkten hat Daniel weder vorgenommen noch vornehmen wollen.

Ihr ergebener Hans Naumann.

Dresden, 4. März 1909.

BILDER.

- I. Titelbild. Selbstbildnis. Handzeichnung, gehört Herrn Fabrikbesitzer Ph. O. Runge, Urgrossenkel des Malers, Berlin.
- II. S. 8. Buchdeckel zu Costenobles Theaterkalender, Handzeichnung 1809, gehört Herrn Ph. O. Runge.
- III. S. 10. Der Morgen. Fragment der letzten Untermalung, in der Hamburger Kunsthalle. Photographie Bruckmann.
- IV. S. 13. Die Eltern des Künstlers, in der Hamburger Kunsthalle. Photographie Bruckmann.
- V. S. 14. Die Mutter des Künstlers, in der Hamburger Kunsthalle. Photographie Bruckmann.
- VI. S. 17. Der älteste Sohn des Künstlers, Besitzer Rittmeister Runge, Urgrossenkel des Künstlers, Saarbrücken. Photographie Bruckmann.
- VII. S. 18. „Wir drei“, erster Entwurf, Besitzer Herr Ph. O. Runge.
- VIII. S. 19. Ottos Braut, von Runge 1802 in Wolgast schnell hingeworfene Bleistiftzeichnung, um Eltern und Geschwistern Paulinens Bildnis zu zeigen. Gehört Frau Pauline Scherping in Wolgast.
- IX. S. 20. „Wir drei“, Hamburger Kunsthalle. Photographie Bruckmann.
- X. S. 25. Blumensilhouetten nach Aufnahmen, die sich in der Kunsthalle zu Hamburg befinden.
- XI. S. 26. halle zu Hamburg befinden.
- XII. S. 37. Selbstbildnis, Hamburger Kunsthalle. Photographie Bruckmann.
- XIII. S. 38. Lehrstunde der Nachtigall, Hamburger Kunsthalle. Photographie Bruckmann.
- XIV. S. 55. Zwei Fragmente von Titelkupfern aus alten Ausgaben von Jakob Böhmes Werken, auf einem Blatte zusammengestellt.
- XV. S. 56. Der Morgen, Originalzeichnung in der Hamburger Kunsthalle.
- XVI. S. 57. Der Abend, Originalzeichnung in der Hamburger Kunsthalle.
- XVII. S. 58. Die Nacht, Originalzeichnung in der Hamburger Kunsthalle.
- XVIII. S. 67. Der Tag, Originalzeichnung in der Hamburger Kunsthalle.
- XIX. S. 68. Schattenbild, Besitzer Herr Ph. O. Runge.
- XX. S. 85. Die Hülsenbeckschen Kinder, Hamburger Kunsthalle. Photographie Bruckmann.
- XXI. S. 86. Kindergruppe, Skizze von Jens Juel in der Kopenhagener Nationalgalerie.
- XXII. S. 93. Die kleine Perthes. Handzeichnung, Besitzer Ph. O. Runge. Erster Entwurf zu einem noch vorhandenen grossen Bilde.
- XXIII. S. 94. Der Morgen, die Ölskizze von 1808 in der Hamburger Kunsthalle. Photographie Bruckmann.
- XXIV. S. 107. Triumph des Amors, Kopenhagener Entwurf in der Hamburger Kunsthalle.

- XXV. S. 108. Triumph des Amors. Dresdner Entwürfe, Hamburger Kunsthalle.
- XXVI. S. 111. Ossian mit der Harfe. Handzeichnung von 1805 in der Hamburger Kunsthalle.
- XXVII. S. 112. Die Geburt Fingals und der Tod seines Vaters Combal, Handzeichnung von 1804 in der Hamburger Kunsthalle.
- XXVIII. S. 115. Der Morgen von 1808. Handzeichnung in der Hamburger Kunsthalle.
- XXIX. S. 116. „Die Musica“, Fragment der letzten Untermalung zum Morgen, Hamburger Kunsthalle. Photographie Bruckmann.
- XXX. S. 125. Entwurf zu einem Grabmal, Pause. In der Kunsthalle zu Hamburg.
- XXXI. S. 126. Geometrisch stilisierte Kornblume. Kunsthalle Hamburg.
- XXXII. S. 128. Jugendzeichnung von 1799. Besitzer Ph. O. Runge.

102513

pp Otto
von
Romantik.

NAME OF BORROWER.

ty, stud.

McLarty, stud.

... stud

McLarty, stud.

